Anfänge der Tonkunst

Von

R. Wallaschek

Richard Wallaschek

Anfänge der Tonkunst

Anfänge der Tonkunst

Von

Richard Wallaschek

Mit 4 lithographierten Tafeln und 17 in den Text gedruckten Abbildungen

Leipzig
Verlag von Johann Ambrosius Barth
1903

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

Vorwort.

Vorliegendes Buch ist die deutsche Ausgabe meiner im Jahre 1893 in London erschienenen „Primitive Music“. Bei Gelegenheit der Übersetzung des Werkes hat sich auch, den Fortschritten der Wissenschaft entsprechend, die Notwendigkeit der Umarbeitung einzelner Teile ergeben. So hat das vierte Kapitel („Die Grundlage unseres Musiksystems“) eine wesentliche Veränderung erfahren, das dritte („Instrumente“) ist durch neues historisches Material bereichert worden; dem unveränderten Inhalt der beiden letzten Kapitel war ich bestrebt, durch eine neue Anordnung womöglich eine übersichtlichere Form zu verleihen.

Über den Wert ethnologischer Untersuchungen für Geschichte und Ästhetik der Tonkunst brauche ich heute noch weniger ein Wort zu verlieren, als zurzeit der ersten Ausgabe. Alle wichtigen Fragen der Kunst sind seither wiederholt ethnologisch bearbeitet worden, insbesondere haben die Werke von Groß, Große, Hirn und Hoernes dem Inhalt und der Methode nach so sehr die Anerkennung der Fachgenossen gefunden, daß diesen Untersuchungen gegenüber die früher alles beherrschende spekulativ-philosophische Richtung fast ganz zurückgetreten ist. Auch die rein kunsthistorischen Forschungen verschließen sich nicht länger der Erweiterung ihres Gebietes durch die Ethnologie. In der Musikwissenschaft geht dieser Umwandlungsprozeß allerdings etwas langsamer vor sich als in anderen Wissenszweigen, aber er wird auch dort nicht zu unterdrücken sein. Habe ich doch die Genugtuung, daß manche meiner in diesem Buche ausgesprochenen Ideen seit dem Erscheinen der englischen Ausgabe auch in Deutschland populär geworden sind, wenn auch in fremdem Gewande.

Ich habe an dieser Stelle auch für das freundliche Interesse und die Aufmunterung zu danken, die mir vor Veröffentlichung der deutschen Ausgabe von Herrn Hofrat Mach in Wien und Professor Stumpf in Berlin zuteil geworden ist. Letzterem verdanke ich auch die Vermittelung von photographischen Aufnahmen der Instrumente des Museums für Völkerkunde in Berlin, nach denen die Tafeln I und III lithographisch hergestellt wurden. Die Instrumente der Tafel II und IV, sowie der Textillustrationen, Fig. 8—11 und 13—17 (aus meiner Abhandlung in den Wiener anthropologischen Mitteilungen Bd. XXVIII No. 1), befinden sich im K. K. Naturhistorischen Hofmuseum in Wien, die Illustrationen der Figuren 1—7 und 12 sind einer Abhandlung Emil Holubs entnommen, die in den Mitteilungen der K. K. geographischen Gesellschaft in Wien (Bd. XXII 6—9, 30. Juni 1879) veröffentlicht wurde.

Schließlich sei der Leser darauf aufmerksam gemacht, daß bei den ebenso häufigen als unvermeidlichen Fußnoten immer nur der Name des zitierten Verfassers genannt und mit „l. c." auf das Werk hingewiesen wird, dessen voller Titel im Verzeichnis der zitierten Autoren am Schlusse dieses Buches angegeben ist.

Wien im Februar 1903.

Richard Wallaschek.

Inhalt.

I. Allgemeiner Charakter der Musik der Naturvölker.

II. Sänger und Gesang.

III. Instrumente.

IV. Die Grundlagen unseres Musiksystems.

V. Physischer und psychischer Einfluß der Musik.

VI. Sprache und Musik.

VII. Tanz und Musik.

VIII. Ballett, Oper und Drama.

IX. Ursprung der Musik.

X. Entwicklung und Vererbung.

I. Allgemeiner Charakter der Musik der Naturvölker.

1. AFRIKA.

Es ist mit der Musik fast so wie mit der Sprache beschaffen; wie tief wir auch in der Reihe der Naturvölker steigen, wir finden fast keinen Stamm, der nicht wenigstens irgendwelche Spuren musikalischer Befähigung aufzuweisen hätte und sie zu verwerten verstünde. Ja, es scheint fast, als ob gerade unter den am tiefsten stehenden Rassen die Musik eine liebevollere Pflege erfahren hätte als unter manchen höherstehenden. Das gilt ohne Zweifel von den Buschmännern. Der Buschmann singt während des Tanzes. Er achtet genau darauf, die Bewegung des Körpers mit dem Takt seines Gesanges in Einklang zu bringen, und gibt nicht nach, bis er ganz ermüdet zu Boden sinkt, um Atem zu schöpfen. Trotzdem singt er weiter, hält noch immer genau Takt, fährt dann plötzlich auf und beginnt den Tanz mit erneuter Kraft. Tanzt er in seiner Hütte, dann stützt er seinen Körper auf zwei Stöcke, da ihm die geringe Höhe seines Hauses nicht gestattet, aufrecht zu stehen. Dabei ist die Hütte gedrängt voll, so daß in der Mitte eines engen Kreises gerade nur Raum für einen einzelnen Tänzer bleibt.[1] Trotz dieser anscheinend ermüdenden Unterhaltung ist der Buschmann von seinem Tanzvergnügen stets in hohem Grade befriedigt, und je mehr er sich anstrengt, desto mehr scheint er sich zu freuen.[2] Reisende berichten wenigstens, daß ein Europäer in der Ballatmosphäre jener Hütte kaum leben könnte, zumal der physische Effekt eines Buschmanntanzes dem eines Dampfbades nicht unähnlich ist.

[1] Burchell, *l. c.*, II. p. 63. [2] Wood, *Nat. Hist. of Man*, I. p. 292.

Burchell gibt zwei Beispiele von Tanzmelodien[1] [Musik. Beilage Nr. 20] und er hat wohl Recht zu behaupten, sie enthielten ganz eigentümliche Klangkombinationen. Nichtsdestoweniger gefielen sie allen Reisenden, die sie gehört haben, ungemein und manche von ihnen haben ganz begeistert davon gesprochen. Burchell besonders findet kaum Worte für eine bloße Beschreibung derselben. Man muß sie hören, sagt er, man muß die Aufführung mitmachen. Er unterhielt sich dabei nicht weniger als die Eingeborenen selbst, so ruhig, so distinguiert war die ganze Unterhaltung. Da gab es kein rohes Gelächter, kein lärmendes Geschrei, keine Trunkenheit und keine rohen Scherze. Es war und blieb ein bescheidenes, gemütliches Vergnügen. Von diesem Gesichtspunkte aus wünschte er auch diese armseligen Kreaturen günstiger beurteilt zu sehen als dies in der Regel der Fall ist, und in der Tat, hätte er selbst nicht auch noch andere Erfahrungen mit ihnen gemacht, er würde nicht anstehen, sie für die glücklichsten aller Sterblichen zu halten. Ihre Musik besänftigte alle ihre Leidenschaften und so „lallten sie sich selbst in jenen Zustand milder, besänftigender Stimmung ein, in der kein böser Gedanke aufkommt. Die weichen und zarten Stimmen der Mädchen, die sich instinktiv denen der Männer und Weiber anpassten, das zarte Geklatsch der Hände, die Klapper der Tänzer, der weiche Klang der Wasser-Trommel, immer harmonisch zusammengestimmt und streng im Takt, die friedlichen, glückseligen Gesichter der ganzen Gesellschaft, das anheimelnde Licht des Feuers — das alles vereinigte sich zu einer so günstigen Gesamtwirkung, die so vorzüglich geeignet war, einen besänftigenden Eindruck auf unsere Sinne hervorzurufen, daß sich Burchell unter dieser ‚Horde‘ ganz wie zu Hause fühlte, als wäre er einer von ihnen“.[2]

Ob nun diese Wirkung auf Rechnung der Musik allein zu setzen sei, möchte ich zum mindesten bezweifeln. Es war offenbar die romantische Szenerie, der ungewöhnliche Anblick

[1] *L. c.*, p. 66, 87. [2] *L. c.*, II. p. 66.

der „Wilden“, das melancholische Einerlei der konstant wiederholten drei Takte der Melodie, das eine so günstige Wirkung hervorrief. Wie diese Musik an sich auch sein mag, die Buschmänner müssen es doch verstehen, mit ihren Mitteln Stimmung zu machen und damit haben sie zweifellos einen künstlerischen Standpunkt gewonnen.

Die Hottentotten sind große Pfeifer. Sie verziehen dabei die Lippen nach einer Seite und pfeifen dann zwischen den Zähnen heraus.[1] Burchell behauptet, daß die dem Hottentotten am meisten kongeniale Musik die Tanzmusik sei; „wenigstens hat unter allen Musikern die zu verschiedenen Zeiten in meinen Diensten waren, keiner jemals eine andere Melodie gespielt, noch habe ich ein getragenes Lied von einem Hottentotten je zu seinem eigenen Vergnügen singen hören.“[2] Manche von den Eingeborenen können eine eigentliche Melodie von einem bloßen Geräusch nicht unterscheiden, und Burchells Flöte machte auf sie nicht den geringsten Eindruck.

Auf seiner Reise nach dem Kaffernlande traf Burchell in Litakun Stämme, die an europäischer Musik großen Gefallen fanden. Des Abends kam eine ganze Schar Knaben zu seiner Hütte und lauschte mit sichtlichem Vergnügen den Tönen seiner Geige, deren Weisen sie mit überraschender Genauigkeit wiedergaben.[3] Andere benachbarte Kaffern-Stämme jedoch scheinen diese Begabung nicht zu teilen. Sie sollen ganz sonderbare Begriffe von Musik haben. „Ihre Kenntnis von Melodie ist äußerst gering, während ihr Takthalten die Vollendung selber ist . . . und der Umstand allein, daß mehrere hundert Männer die Kriegsgesänge singen, als wenn sie von einem einzigen Geiste beseelt wären, beweißt, daß sie alle sehr genau Takt halten müssen.“[4] Während des Gesanges sitzen sie, machen sehr heftige Bewegungen und schlagen die Ellbogen gegen ihre Rippen, um die Luft mit voller Kraft aus den Lungen zu treiben. Shooter gibt einige Beispiele in

[1] Thunberg, *l. c.*, p. 37.
[2] Burchell, *l. c.*, II. p. 396.
[3] Burchell, II. p. 438.
[4] Wood, *Nat. Hist. of Man*, I. p. 229.

Noten.[1] [Musik-Beilage No. 1.] Sie singen in einer Art von Falsett, das plötzlich in einen tiefen Ton herabfällt und scheinen zu glauben, daß ein richtiger Gesang nur mit voller Kraft der Lunge gesungen werden könne. Von Harmonie ist keine Spur, sie lieben den Unisono-Gesang.

Stevens hörte einen Rundgesang der Batlapin-Kaffern, in welchem der Mond mit einem lieb- und herzlosen Hunde verglichen wurde, der kalt und ohne Gefühle einsam am nächtlichen Himmel dahin irre. Die Batlapins erinnerten Weber an die italienischen Gondelführer in Venedig oder die Lazzaroni in Neapel. Wenn einer eine Strophe improvisiert, singen die andern die hübsche Melodie im Chor nach. Das Improvisieren geht der Reihe nach im Kreise herum, so daß ein jeder darankommt und sein Dichtertalent oder seinen Witz leuchten lassen kann. Die Endungen aller Worte auf Vokallaute erleichtern das Improvisieren von Reimen, die übrigens nicht sehr genau genommen werden; das gemeinschaftliche Nachsingen macht dem ums Feuer gelagerten Sängerkreise den meisten Spaß. Weber fügt hinzu, daß er von Hottentotten und Buschmännern keine Lieder kenne, und von den östlichen Kaffern nur ihre ohrenbetäubenden Kriegsgesänge.[2]

Den Kaffern, die Weber bei sich hatte, imponierte weder „das Gebet aus Norma, noch das aus den Hugenotten“, wohl aber der Radetzkymarsch und ein spanischer Ole. Ein Bechuana hatte sich nach dem Muster eines europäischen Klaviers selbst ein Instrument gemacht, aus Stahlsaiten, die er über hohle Wassermelonen spannte und mit Rohrhämmerchen spielte.[3]

Über die Bechuana-Musik gibt es ziemlich ungünstige Berichte. In ‚Shoshong‘ (der Residenz des Bechuanahäuptlings Matcheen), einem Dorf von 30 000 Einwohnern, scheint der Reisende Mohr nicht viel Gelegenheit gehabt zu haben, interessante Musik zu hören. Der Lärm der Trommeln, das Tanzen und ein heulender Gesang hielt den Tag und die ganze Nacht hindurch ununterbrochen an; „es war gerade die

[1] Shooter, *l. c.*, I. p. 237. [2] Weber, *l. c.*, I. p. 221.
[3] Weber, *l. c.*, I. p. 140.

Zeit, wo die jungen Weiber, welche die Periode der Reife erreicht haben, einer eigentümlichen Behandlung unterworfen werden.“ Ganze Scharen dieser schwarzen Jungfrauen stehen unter der Zucht alter Weiber, die, mit stachlichen Dornbüschen bewaffnet, über alle Männer herfallen die dem Zuge der Jungfrauen begegnen würden. Diese selbst werden durch übermäßige Zucht gequält und zu harter Arbeit angehalten, damit sie sich auf die Pflichten der Hausfrauen vorbereiten.[1]

Nicht viel besser sieht es mit der Musik der Damaras aus. Der Hauptgegenstand einer musikalischen Aufführung ist die Nachahmung des Galopps oder Trabs verschiedener Tiere[2]; hier ist also offenbar die rhythmische Bewegung die Hauptsache. Die Damaras sind auch sonst große Liebhaber von Vieh, namentlich von Ochsen und Schafen, die sie in großen Herden halten. Dabei sind sie so mäßig begabt, daß sie nicht einmal im stande sind, die Stücke ihrer Herde zu zählen. Trotzdem verlieren sie nie auch nur ein einziges Stück; sie merken sich nämlich das Gesicht (!) jedes Ochsen den sie jemals im Leben gesehen haben. Bei solchem Gedächtnis ist es begreiflich, wie das Vieh schließlich selbst der Hauptgegenstand der Poesie wird. — Die Damaras tanzen selten und nur bei außerordentlichen Gelegenheiten, auch singen sie selten zusammen, obgleich sie gerne Solos singen, zu denen sie die Worte improvisieren, wobei dann hier und da der Chor einfällt.[3] Die Tänze sind meistens Kriegstänze, doch geben sie auch bei andern Gelegenheiten der allgemeinen Stimmung durch Tanz Ausdruck. So berichtet Galton von einem Tanz, den sie ausführten, nachdem sie zwei Männer erschlagen hatten, die sie fälschlich für die Räuber ihres Viehs hielten.[4] Wahrscheinlich hat sich aus Anlaß dieses Raubes eine solche Aufregung des Stammes bemächtigt, daß sie in irgend einem außerordentlichen Ereignis eine befriedigende Ableitung finden mußte.

[1] Mohr, *l. c.,* I. p. 160,

[2] Wood, *ibid.,* I. p. 347 und Galton, *Travels etc.,* p. 117.

[3] Galton, *Travels,* p. 117. [4] *Ibid.,* p. 55.

Die Damaras sind nicht die Einzigen, in deren Kunst das Vieh eine so hervorragende Rolle spielt. Die Makololos tanzen und singen mit noch viel größerer Aufregung bis zu schließlicher Ermüdung. Livingstone, der einmal einem solchen Tanze zusah, wunderte sich, wie eine so große Anstrengung ein solches Vergnügen bereiten könne. „Es ist harte Arbeit," antwortete einer der Tänzer, „aber es ist doch sehr nett und Sekeletu wird uns einen Ochsen dafür schenken, daß wir vor ihm getanzt haben."[1] Die Antwort mag uns überraschen, aber hier wie in so manchen naiven Äußerungen des „Wilden" sehen wir doch nur ein gut Teil — unserer eigenen, sonst verschleierten Psychologie. Ist es etwa sonderbar, daß der Kaffer in seiner Poesie nur ein dreifaches Sujet kennt: Krieg, Vieh, und das übertriebene Lob seines Herrschers?[2] Diese Häuptlingshymnen sind noch dazu meistens von ihm selber gedichtet. Wie komisch uns das scheint! Und doch kommen ähnliche Fälle in zivilisierten Ländern häufig genug vor, man denke nur an die obligate Verherrlichung des Königtums in den altfranzösischen Opern zur Zeit Ludwig XIV. Genug, die Tatsache, die wir hier festzuhalten haben, ist, daß der Gegenstand der primitiven Kunst ein ungemein einfacher ist, und mit höheren Gefühlen durchaus nicht in Zusammhang steht.

Gehen wir vom Kaffern- und Damara-Land nach dem Herzen Afrikas, so stoßen wir auf die Kongo-Völker. Sie werden im allgemeinen als indolent bezeichnet.[3] Von den Männern zu Inga heißt es, daß sie sich gern einer Art Farbenspielerei hingeben. Hat einer einige Perlen verschiedener Farbe erhalten, so überläßt er seinem Weibe das Holzsammeln auf dem Felde, bleibt selbst zu Hause und bindet die Perlen in allen möglichen Kombinationen zusammen, bis die Zusammenstellung seinem Geschmack paßt. Trotz dieser „Indolenz" haben sie, wie alle Kongovölker, unmäßige Freude am Tanz, der aus verschiedenen Geberden und Bewegungen der Arme besteht, die nicht immer von der züchtigsten Art sind.

[1] Livingstone, *l. c.*, p. 225. [2] Waitz, *l. c.*, II. p. 387.
[3] Tuckey, *l. c.*, p. 198.

Ihr Gesang, den sie sehr lieben, ist nur ein monotones Geheul, nicht sehr geeignet, „dem Ohre des Europäers zu gefallen.“ [1]

Ähnliches berichtet Schweinfurth von den Bongo-Stämmen. Ihre Orgien machten ihm immer den Eindruck, als hätten sie die Aufgabe mit ihrer Gewalt „das Rasen der Elemente zu übertreffen“.[2] Es wundert mich, daß er ihre Musik zugleich mit einem gestammelten Rezitative vergleicht, bei dem die Worte eines in das andere stoßen. „Manchmal hat es das Heulen des Hundes, ein andermal das Brüllen der Kuh darzustellen.“ Mag sein, aber das alles ist doch in der Regel nicht die Aufgabe unseres Rezitativ. Darin aber mag Schweinfurth recht haben, daß Musik mit unserem Nachahmungsinstinkt associiert ist. Es fragt sich nur, was man nachahmt; doch ist für die primitive Musik auch diese Frage klar.

Noch gibt es eine ganze Reihe kleinerer Stämme, die alle eine in ihrer Art charakteristische Auffassung der Musik haben. In Guiana unterbleibt alle Musik während der Zeit der Trauer für einen Verstorbenen.[3] Im Benin-Königreich dagegen gibt es aus demselben Anlaß Lamentationen und Trauergesänge, die einer gleichzeitigen Musik ihrer Instrumente angepaßt ist. Diese hören in bestimmten Zeiträumen zu spielen auf, während welcher sich die ganze Gesellschaft dem Trunke ergibt.[4]

Auch diese Sitte dürfte indessen auf europäischen Einfluß zurückzuführen sein, denn die Benin-Könige hatten schon zur Zeit ihrer ersten Bekanntschaft mit den Portugiesen auswärtige Beziehungen.[5]

Die Abongo, ein Zwergvolk Westafrikas, haben keine Musikinstrumente, sie begnügen sich damit, zwei Hölzer aneinander zu schlagen, wozu sie Gesänge improvisieren, die in nichts weiter bestehen, als in stundenlanger Wiederholung einiger den Verhältnissen entsprechender Worte, wie: „Der weiße Mann ist ein guter Mann, er hat den Abongo Salz gegeben.“ So gern die Neger singen, so hat Lenz doch auf

[1] Tuckey, *l. c.* p. 373.
[2] Schweinfurth, *l. c.*, I. 130.
[3] Astley, *Collect.* III. p. 22.
[4] Astley, *Collect.*, III. p. 97e.
[5] Heger, *l. c.*, p. (5).

seinen Reisen in Westafrika nirgends Lieder gefunden, die von Generation zu Generation überliefert worden wären; überall bestand der Gesang aus Improvisieren einiger Sätze, die den Bedürfnissen des Augenblicks entsprachen.[1]

Eine merkwürdige Feierlichkeit, die mit Gesang und Tanz eingeleitet wird, erzählt Mungo Park. Kann ein Kaffer oder Neger seine Frauen nicht in Ordnung halten, so wird zur Schlichtung der Zänkerei ein Fest veranstaltet, zu dem sich alle Dorf-Einwohner versammeln. Um Mitternacht bei plötzlicher Stille erscheint der Mumbo Djumbo mit einem Prügel als Amtszeichen, ergreift die schuldige zanksüchtige Frau, die entkleidet, an einen Pfahl gebunden und unter Geschrei und Gelächter der Zuschauer durchgeprügelt wird.[2]

Die Musik der Mbira der Makalakas, die durchaus nicht „unangenehm für das Gehör ist", umfaßt meist 8 Takte, die ad infinitum wiederholt werden; dazu singt man improvisierte Texte, die einen Refrain haben.[3]

Die Inenga sind stark dem Trunke ergeben; insbesondere ist es der Rum, dessen Ankunft im Dorfe immer Anlaß zu Festlichkeiten, obscönen Tänzen und schließlich zu Raufereien gibt. Ich kann jedoch nicht unbemerkt lassen, daß diese Form der Unterhaltung ihren Ursprung dem Einfluß der „Kultur" verdankt.[4]

Sehr begabt scheinen die Koranas zu sein; gelehrig und immer guter Dinge haben sie nicht nur den besten Willen etwas zu lernen, sondern legen sogar ein ungestümes Verlangen darnach an den Tag. Von dem Missionär, der sie besuchte, verlangten sie durchaus, er solle sie das A, B, C mit Musik lehren und raubten ihm manche Nachtruhe mit ihrem beständigen Begehren nach Unterricht.[5]

Die Karagwe-Stämme hatten kleine klagende Lieder, die sich leicht dem Gedächtnisse einprägten und eben so leicht

[1] Lenz, *l. c.*, p. 111.

[2] Schauenburg, *l. c.*, I. p. 92, entsprech. Abbildgn. bei Wood, I. 675.

[3] Mauch, *l. c.*, p. 43.

[4] Lenz, *l. c.*, p. 57.

[5] Wood, *l. c.*, I. p. 303.

wiederzugeben waren, so „süß“ waren sie, so wohlgefällig „klangen sie dem Ohr“.[1] In hohem Ansehen steht die Musik bei den Mittu-Stämmen, die wie wenige Afrikaner eine echte Melodie sehr wohl zu schätzen wissen, während andere Neger-Stämme — wie Schweinfurth im Gegensatz zu den übrigen Reisenden behauptet — nur Alliterationen und Rezitative kennen. Von ihnen hörte er einen Chor, gesungen von 100 Mittus, Männer und Weiber, alt und jung; sie hielten streng Takt, und, indem sie den Tonfall allmählich steigerten, kamen sie zu sehr effektvollen Variationen eines wohlausgearbeiteten zusammenhängenden Liedes.[2] Weniger poetisch sind offenbar die Uanyori, soweit wir dies aus den Äußerungen ihres Königs schließen dürfen. Sein Ideal ist die Spieluhr. Man brauche sie nicht erst zu studieren, sagte er, und könne sie des Nachts in Gang setzen zu einem lieblichen Schlummerlied, oder auch wenn man zu betrunken ist um selbst zu spielen.[3] Elson behauptet vom Volke selbst, ein Mann mit einem Leierkasten könnte durch ganz Zentral-Afrika marschieren, stets begleitet von einer Schar enthusiastischer Anhänger die ihm bewundernd folgen würden.[4] Von den Adunas (Westafrika) wird noch besonders berichtet, daß die Spieldose dort einen großen Effekt hervorgebracht habe. Hunderte Neugieriger lauschten andächtig den Klängen von Czaar und Zimmermann und der Marseillaise. Lenz benutzte die Wunderwirkung dieses Instrumentes häufig um irgend etwas durchzusetzen.[5] Auch Renoki, König der Ininga (Westafrika) hatte besondere Freude an der großen schönen Spieluhr und konnte sich nicht satt hören an den Melodien aus Angôt und Czaar und Zimmermann.[6] Nach den Beschreibungen zu urteilen, scheint es mir jedoch, als wenn es nicht immer die Musik, sondern oft die Konstruktion der Uhr wäre, die Bewunderung hervorruft. Der Gang der Walzen, das Räderwerk, kommt den Wilden so erstaunlich vor; die meisten wollen deshalb die Spieluhr sehen.

[1] Grant, *l. c.*, p. 182.
[2] Schweinfurth, *l. c.*, p. 198.
[3] Baker, *Ismailïa*, p. 355.
[4] Elson, *l. c.*, p. 274.
[5] Lenz, *l. c.*, p. 286—287.
[6] Lenz, *l. c.*, p. 62.

Manche Stämme benutzen ihr musikalisches Gehör auch zu außerkünstlerischen, praktischen Zwecken. Die Maruns z. B. verkehren miteinander auf große Strecken mit Hilfe eines Horns und sie erkannten seinen Ton, wenn die Europäer ihn kaum hören konnten. Auf diesem Horn hatten sie einen bestimmten Ruf (eine Art Leitmotiv) für jedermann, so daß sie sich auf große Distanzen Zeichen geben konnten.[1]

Wenden wir uns nun zu einer mehr zusammenhängenden Gruppe in Ostafrika, so finden wir auch hier verhältnismäßig günstige Berichte. Stanley wenigstens spricht sich sehr anerkennend über die ostafrikanische Musik aus. „Sie kennt Sologesänge und Duette, aber immer muß ein Chor dabei sein, je größer, desto besser; und wenn die Männer, Weiber und Kinder ihre Stimmen erheben, hoch über dem Klang der Trommel, dem Geschnatter und Gemurmel der Menge, so muß ich gestehen, mich stets vorzüglich unterhalten zu haben, besonders wenn die Uanyamuezi die Darsteller waren, die bei weitem die besten Sänger des afrikanischen Kontinentes sind. Die Zanzibariten, Zulus, Uaian, Uasegara, Uaseguhha und Uangindo haben in der Hauptsache dieselbe Art von Musik, obgleich sie Gesänge und Tänze niederer Gattung besitzen, die stark voneinander abweichen; doch sind sie immer entsetzlich melancholisch oder einfältig barbarisch.“[2] Stanley glaubt, daß nur die Uanyamuezi-Musik einem englischen Auditorium gefallen würde. Deshalb vielleicht hat Burton so ungünstige Erfahrungen gemacht, denn er berichtet, daß die Musik in Ostafrika auf sehr niederer Stufe stehe. Bewunderungswürdig im Takthalten, sind die Ostafrikaner doch keine Melodiker, ihre Instrumente sind aus fernen Gegenden, Madagaskar und der Küste importiert.[3] Manche wiederum singen gerne, doch haben sie keine metrischen Gesänge, und ihr Rezitativ endet in der Regel mit „Ah, ha“.[4] Eine einfache und vielverbreitete Musikübung scheint die zu sein, die Behr beschreibt: „Ein musikalischer Neger nimmt eine große Trommel (Nyomba), schlägt

[1] Dallas, *l. c.*, I. p. 89. [2] *In darkest Africa*, I. p. 412.
[3] Burton, *Lake reg.*, II. p. 291. [4] *Ibid.*, p. 338.

sie und wird von den Umstehenden mit Taktschlagen und Gesang begleitet. Tänzer umgeben den Trommler und bewegen sich vorwärts und rückwärts nach dem Rhythmus des Gesanges.[1] Noch auffallender ist die Ausbildung des Taktsinnes in einer Beschreibung Grants, dessen Leute beim Reinigen von Reis immer von zusehenden Sängern unterstützt wurden, die durch Händeklatschen und Fußstampfen die Arbeit begleiteten. Sie hörten nicht auf bis der Reis fast zu Staub zerrieben war.[2]

Betrachten wir nun die höheren Kulturstufen Afrikas, so treffen wir im Westen die Aschantis. Hier und in Dahome ist Harmonie in der Musik, und nicht selten wird auch sie als die beste Afrikas gepriesen,[3] obgleich die so heikle Frage nach der Rangordnung nur von jemandem entschieden werden könnte, der alle afrikanischen Stämme aus eigener Erfahrung kennt, was weder bei einem Reisenden noch bei einem der Kompilatoren der Fall war. Einige von den Gesängen der Aschantis haben die Form eines Dialogs und die Rollen werden gesungen von Personen beider Geschlechter, die abwechselnd aus den Reihen der Darsteller heraustreten, die in gegenüberstehenden Fronten mit ihren Sankus und anderen Instrumenten aufgestellt sind.[4] In Dahome singt und tanzt der König selber während der Feste, die den dort üblichen Menschenopfern vorangehen. Ihm antwortete ein Chor, der sich wie ein Lachchor ausnahm, tatsächlich aber ein Trauergesang war, während ein einzelner Zymbal dazu melancholische Musik machte. Dann erhob sich der König wieder mit erhobenem Scepter und betete den Geist seines Vaters an.[5]

Ganz im Gegensatz zu dem Lobe, das Waitz der Musik in Dahome spendet, sagt Bouche von ihrem Orchester: „Cette

[1] Behr, *l. c.*, p. 243. [2] Grant, *l. c.*, p. 62.
[3] Waitz, *l. c.*, II. p. 238. [4] Beecham, *l. c.*, p. 167, 168.
[5] Burton, *Mission to Gelele*, I. p. 365. Bei Gelegenheit dieser Menschenopfer, die das Entsetzen manches Europäers hervorriefen, kann ich nicht umhin eine sehr treffende Bemerkung Burtons zu zitieren. Es

musique sauvage ne sourrait être riche qu'en discords."[1] Gesang und ein Tam-tam sind die gewöhnliche Begleitung, deren sich ein Rhapsode bei seiner Deklamation bedient.[2] Selbst bei den Festen haben Gesänge und Tänze eine ermüdende Monotonie. Die jungen Mädchen die beim Fetischdienst beschäftigt sind, wiederholen während der stundenlangen Andachtsübungen die Worte: „Ah! Han!" auf zwei verschiedenen Tönen. Dazwischenhinein hört man nicht selten den Ruf „Kyrie", was auf christliche Einflüsse schließen läßt.[3]

Noch weiter im Westen in Fort St. Louis kennen die Eingeborenen Kriegsgesänge zum Lobe ihres Fürsten und Generals. Sie verfehlen niemals dieses Compliment in ihren Gesang einzuflechten, haben aber dabei lediglich das Eigeninteresse im Auge.[4]

Die Eingeborenen von Abyssinien begleiten ihre religiösen Zeremonien mit Musik, wobei sie Stöcke zur Erde stoßen und den Schlag mit einer entsprechenden Bewegung des Körpers begleiten. Wenn sie dann allmählich warm geworden sind, hört das Getrommel auf, sie fangen an zu tanzen und zu springen, in die Hände zu schlagen und ihre Stimmen auf die höchsten Töne hinaufzuschrauben, bis sie zuletzt ohne jede Rücksicht auf Melodie oder Pausen mehr einer aufrührerischen als religiösen Versammlung ähnlich sind.[5] (Etwa wie die Salvation Army.) Dabei behaupten sie bekanntlich, daß sie die wahren Christen seien.

Ein anderer europäischer Einfluß ist in Angola zu bemerken, wo die Neger alles nachpfeifen und nachsingen, was

sind nämlich nur Verbrecher und Kriegsgefangene, die hingerichtet werden. „Im Jahre des Heils 1864 haben wir in England vier Mörder zu Liverpool gehängt, im Angesichte einer gaffenden Menge von 100000. Unser vorletzter christlicher König hat eine hungernde Mutter von 17 Jahren mit ihrem Kind an der Brust getötet, weil sie eine Elle Leinwand im Laden stahl."

[1] Bouche, *l. c.*, p. 95. [2] *Ibid.*, p. 92.
[3] *Ibid.*, p. 97. [4] Büre, *l. c.*, p. 48.
[5] Lobo, *l. c.*, p. 27.

sie von den Europäern auch nur einmal gehört haben.[1] Auch die Moren in Marocco sind musikalisch und haben getragene Gesänge von melancholischer Einförmigkeit, während ihre in raschem Tempo gesungenen Lieder einfach und schön sind.[2] Die Beduinen von Djof sind berühmt wegen ihres poetischen und musikalischen Talents. Ihre Sänger besuchen von Zeit zu Zeit die Aenezen und singen für ein kleines Trinkgeld vor den Zelten ihrer Scheiks.[3] Viel Erfindungskraft scheinen die Araber hier nicht zu haben, denn sowohl die Gesänge der Frauen (Asámer) als die der Männer (Hodjeing) haben immer dieselbe Melodie.[4] Ganz armselig ist die Musik in der West-Berberei. In früheren Zeiten gab es hier Leute, welche den Alkoran im Original-Versmaß singen konnten, trotz der Schwierigkeiten die Alkoran-Sprache in ein Silben-Zeitmaß und regelmäßige Abschnitte zu bringen.[5] Musiker scheinen darin nie verlegen gewesen zu sein. Hier haben die Eingeborenen Vokal- und Instrumentalmusik, beide pedantisch und gewöhnlich, jedes frischeren Zuges und jeder Farbe entbehrend.[6]

Viel musikalischer scheinen die Ethiopier zu sein. Stanley beschreibt den Canto Trionfale, bei dem die hohen Stimmen der Weiber und Kinder zu dem tiefen Baß der Männer harmonisch gestimmt waren, und so klangen wie das helle Pfeifen des Windes durch die Fugen des Schiffes während des tiefen Brausens eines gewaltigen Sturmes.[7]

Bevor wir Afrika ganz verlassen, wollen wir noch einen Blick auf die Insel Madagaskar werfen. Die Malagasis sind der Musik und dem Gesang leidenschaftlich ergeben, und

[1] Soyaux, *l. c.*, II. p. 178, zitiert in Noten, 3 Gesänge von Angola und 6 von M-balundu.

[2] Lempriere, *l. c.*, p. 773. [3] Burckhardt, *l. c.*, p. 43.

[4] *Instrumente der Araber, Moren und Musikbeispiele*, Shaw, *l. c.*, 270 fl., Brown, *l. c.*, p. 183—213.

[5] Addison, *l. c.*, p. 422. [6] *Ibid.*, *l. c.*, p. 439.

[7] Stanley, *Coomassie*, p. 489; *Egyptische Instr. u. Musik* bei Lenoir de la Fage, *l. c.* und Comettant, *l. c.*, p. 574—576.

einige ihrer Gesänge sind von Reisenden als ungemein klagend geschildert worden. Merkwürdigerweise hat die Sprache der Eingeborenen zwar Poesie, aber kein einziges „rhythmisches Werk“ aufzuweisen.[1] Ihre Musik dagegen ist taktmäßig. Das beständige und regelmäßige Klatschen der Hände das zur Musik den Takt gibt, ist für den Europäer fast störend.[2] Außer dieser taktmäßigen Musik haben sie eine Art alternierender Rezitation. Der Gegenstand des Gesangs ist gewöhnlich in der ersten Zeile enthalten, die dem Lied auch den Namen gibt und vom Chor begonnen wird; darauf antwortet ein Chorführer, bis der Chor wieder beginnt und das Lied beendet.[3] Weniger günstig lautet ein Bericht von Frau Ida Pfeiffer, jener ebenso klugen als entschlossenen Dame, die als erste ihres Geschlechtes größere Reisen unternahm um die Welt zu sehen und verstehen zu lernen. Bei einem nationalen Feste gaben die Eingeborenen ihre Gesänge und Tänze zum besten, die alle gleich einfältig und uninteressant waren. Einige Mädchen schlugen einen kleinen Stock mit aller Gewalt gegen ein dickes Stück Bambus; andere sangen, oder heulten vielmehr mit möglichst hoher Stimme; der Lärm war entsetzlich.[4]

[1] J. Richardson, *l. c.,* p. 23 und J. Sibree, *l. c.,* p. 97.

[2] Ellis, *Hist. of Mad.,* I. p. 274.

[3] *Ibid.,* I. p. 275.

[4] Ida Pfeiffer, *Mada.,* p. 185—186. Jedem, der sich für diesen großen weiblichen Geist näher interessiert, empfehle ich die Lektüre ihrer Biographie (Einleitung des vorlieg. Buches). Ihr trauriges Lebensschicksal und ihre ungebeugte Energie verdienen in gleicher Weise Mitgefühl und Bewunderung. Die bloße Tatsache ferner, daß sie eine Dame war, gibt ihren Werken noch besonderen Wert. Sie beobachtete vielfach anders als der Mann, und sie hat Dinge gesehen und berichtet, die man jedem männlichen Reisenden mißtrauisch verheimlicht hätte. Selbst die mit so viel Umständlichkeit und ohne großen Erfolg in Szene gesetzten Expeditionen von Frau und Fräulein Tinne und Fräulein v. Capellen hatten vorübergehend einen Erfolg, der ganzen englischen Armeen versagt blieb. Der Sklavenhändler Mohammed Ches fürchtete sich vor der vermeintlichen Sultanstochter und erbot sich, sie zur Königin des Sudans auszurufen (Heuglin, *Tinnesche Exped.,* p. VI u. VII.

Der Allgemein-Charakter afrikanischer Musik ist somit, die Bevorzugung (wenn nicht Alleinbeachtung) des Taktes vor der Melodie, die Verbindung mit Gesang und Tanz, die Einfachheit, um nicht zu sagen Niedrigkeit des Sujets das behandelt wird, das große Nachahmungstalent mit dem Musik zusammenhängt und die physische Anstrengung wie psychische Aufregung aus der sie hervorgeht und für die sie bestimmt zu sein scheint.

2. ASIEN.

Asien, „die Wiege des Menschengeschlechtes“, bietet dem Ethnologen weniger Ausbeute als die anderen Weltteile. Diese zahlreichen Denkmäler ältester Kultur sind dem Ethnologen immer ein Warnungskreuz nur mit größter Vorsicht vorzudringen. Heute noch nennenswerte Spuren primitiver Originalmusik in Asien finden zu wollen, wäre Angesichts dieses Alters der Kultur und des beständigen jahrhundertelangen europäischen Einflusses ein sanguinisches Beginnen. Wenn wir uns nun trotzdem nach diesem Kontinent begeben, so geschieht es einerseits um noch das wenige zu finden, was zu finden ist, anderseits um den Faden unsrer Darstellung nicht in zu primitiven Kulturepochen abzubrechen und den Übergang zur weiteren Forschung in der Musik der Halbkultur zu bahnen.

Einzelne Spuren der ältesten Musik sind vielleicht noch in China zu finden, dank der alles konservierenden Verbortheit, die dieses unglückselige Volk sich immer in demselben kleinen Kreise unermüdlich abhetzen läßt. Es ist als wäre die kollosale Arbeits- und physische Entwicklungskraft des Volkes auf einem falschen Geleise in einen unendlichen Berg gefahren, in dem sie sich rettungslos festgräbt. Die ungeheure Tiefe und Gründlichkeit des chinesischen Geistes hat ihn die Musik als großartige Wissenschaft behandeln lassen, die in Schulen fleißig gelernt, glänzend vorgetragen und in gelehrten Büchern in Bibliotheken aufgestapelt wird. Es fehlt ihr nur eines: Leben und Phantasie. Die Kaiserliche Bibliothek aber enthält 130 wissenschaftliche Werke, die 1718 gesammelt und

ein für allemal aufgespeichert wurden.[1] (Nach Billert sogar 482.) Diese werden fleißig studiert, und ein Examen gemacht, dessen Strenge einigen Jünglingen das Leben kostet, andern ein glänzendes Zeugnis gibt, mit dem sie nun einfach große Komponisten sind. Damit ist alles in Ordnung und für alle Zeiten geregelt. Die übrigen Völker verstehen davon garnichts, denn nur die Chinesen sind das große Volk, umgeben von untergehenden Nationen, sie allein sind musikalisch und die übrige Musik nicht der Rede wert. Mit so großartigen Prinzipien ausgestattet, bewahren die Chinesen seit urdenklichen Zeiten eine alte Hymne, deren wohldurchdachte Regelmäßigkeit mit der innerhalb der Töne der pentatonischen Skala gehaltenen Melodie ein wohlgefälliges Bild für das Auge gibt.[2] Die bekannte chinesische Melodie aus Webers Turandot Ouvertüre zeigt eine ähnliche Struktur der Skala, ist aber mit ihrer offenbaren französischen Pikanterie längst nicht mehr originell chinesisch. In gleichlautenden Lobsprüchen über die chinesiche Musik überbieten sich alle Reisenden. Symes nennt sie ein „horrible noise".[3] Ida Pfeiffer vergleicht die guten Chinesen in ihren Musikübungen mit den Wilden, sie kratzen, schaben, schlagen ihre Instrumente derartig, daß sie nur einen schrecklichen Lärm produzieren.[4] Am schönsten sagt Berlioz: „der Chinese singt wie die Hunde heulen und die Katzen speien wenn sie eine Kröte verschluckt haben,[5] und ihre Instrumente kommen uns vor wie alte Töpfe." Das alles aber geht aus vom „hohen Rate der Musik", der die Aufgabe hat, die Musik zu studieren, zu komponieren und bei entsprechen-

[1] Williams, *l. c.,* I. p. 673; Symes, *l. c.,* p. 508; Billert, *l. c.,* I. p. 395.

[2] Weitere Beispiele bei Amiot, *l. c.,* mit Abbildung der ganzen Szenerie bei Absingung der Hymne; Dr. Wagener, *l. c.,* p. 42—61; Ernst Faber in Chinese Review I u. II; Ausland 1867, p. 887; Athenäum 1867, p. 428; Williams, *l. c.,* II. p. 93—98, 99—104; Instrumente abgebildet bei Anderson, *l. c.,* p. 134, 142; *Astley Collect.,* IV. p. 179; Hipkins, *l. c.,* Tafel XLVII; Lenoir de la Fage. *l. c.;* Brown, *l. c.,* p. 28—59. Über Chines. Musik vgl. auch: van Aalst, *l. c.* und G. Lay, *l. c.*

[3] *L. c.,* p. 485.

[4] Pfeiffer, *1st voyag.,* p. 119.

[5] *A travers chants.*

den Gelegenheiten aufzuführen.[1] Billert meint, daß die Gesetze für ihren Rhythmus von Tänzen nicht aus der Sprache abgeleitet seien. Alles was wir über die primitiven musikalischen Rhythmen gehört haben, bestätigt diese Vermutung.

Das tief ausgebildete, exakt wissenschaftliche System der Musik gibt ebenso wie der Instrumentenbau der Chinesen ein wesentlich anderes Bild von dem Geiste der Chinesen. Wir kommen darauf im 3. und 4. Kapitel noch zu sprechen. Der Musik als lebendiger Kunst aber hat das japanische System zu ähnlichen Resultaten verholfen wie das chinesische. Viel darüber zu berichten, war lange Zeit sehr schwer, denn der japanische Musiker ist sehr ungebildet — wie der europäische — und spricht nicht gerne von seiner Kunst.[2] Was davon zu erfahren war, hat Mueller mitgeteilt, später Piggott in einem ausgezeichneten Spezialwerke über japanische Musik. Es darf nicht unbemerkt bleiben, daß früher japanische Gesandtschaften bei ihren Audienzen an europäischen Höfen ihre Rede zu singen pflegten.[3] Sie hatten tatsächlich einen Sprachgesang. Eine eigentlich primitive Musik, auf welche die Kultur noch keinen Einfluß hatte, wird man bei diesem verhältnismäßig hoch kultivierten Volke vergebens suchen.[4]

Ein ähnliches negatives Resultat hat sich bei der Forschung nach der ältesten Musik auch in Indien ergeben. Zwar heißt es, daß Kunst und Leben Indiens noch immer so seien wie im grauen Altertum, so daß Arnolds berühmte Schilderungen in seinem „Light of Asia“ den ursprünglichen Zustand genau

[1] Williams, *The Middle kingd*, I. p. 424.

[2] Dr. Mueller, *l. c.*, p. 13—32; mit Beispielen und Illustrat. von Instrum., weitere Beispiele und Abbildgn. von Instrum. japan. Musik bei Zedtwitz, *l. c.* Die Beispiele bei Fétis, *l. c.*, I. p. 80, sind nach Aussage eines Japanesen (Mendel-Reismann, V. p. 367) nicht korrekt, und wahrscheinlich auch nicht die ganze Sieboldtsche Sammlung (siehe diese) aus der sie entnommen sind. Vgl. auch Kraus, *l. c.*

[3] Billert, *l. c.*, V. p. 368.

[4] *Musikinstrum.* mit Abbildg. bei Hipkins, *l. c.*, XLVIII; Brown, *l. c.*, p. 69—79.

wiedergeben.[1] Doch scheint bei dieser Äußerung Musik weniger in Betracht gezogen worden zu sein. Auch wird in Indien selbst von den ältesten Melodien noch häufig gesprochen. Sie heißen Rangs oder Ranginis. Die ersten fünf von den sechs Rangs verdanken ihren Ursprung dem Gotte Mahadis, der sie aus seinem schönen Kopfe produzierte.[2] Ihre Aufführung hatte die verschiedensten Folgen: Nacht, Regen, siedende Flüsse, Zerstörung durch Feuer. Auch in Indien war der Gesang ein Hauptbestandteil des Tanzes und Dramas, in welch' letzterem jedoch später Reden die Stelle der Gesänge einnahmen (nicht umgekehrt!).[3]

Die erwähnten Sagen und Überlieferungen veranlaßten schließlich William Jones, der Sache auf den Grund zu gehen und der indischen Urmusik nachzuforschen; „aber die Pandits des Südens", erzählt er, „wiesen mich zu denen des Westens, und die Bráhminen des Westens wollten mich nach dem Norden senden, während diese, ich meine die von Nípál und Cashmir, erklärten, sie hätten keine alte Musik, aber sie glaubten, daß die Noten zu den Gítagóvínda existieren müssen, wenn irgendwo, so in den südlichen Provinzen, wo der Dichter geboren wurde".[4] Daraus schließt Jones, daß die alte indische Musik verloren ging, „obgleich einige Überbleibsel vielleicht[5] in den Pastoral-Gesängen des Mat'hurà, über Liebe und Leben des indischen Apollo, erhalten sind". Er erzählt ferner, daß im alten Indien bestimmte Tonweisen immer an bestimmte Jahreszeiten und Stunden geknüpft waren, daß die Hindus keine Harmonie kannten, obwohl sie Consonanz und Dissonanz unterscheiden konnten. Was uns indes an Musikbeispielen erhalten ist, ist alles so modern, daß es für unsern Zweck nicht in Betracht kommt.[6]

[1] Birdwood, I. p. 128. [2] Ouseley, *l. c.*, p. 72.

[3] Lassen, II. p. 503 u. 504.

[4] William Jones, *l. c.*, p. 205 und VI. vol. seiner Select. Works.

[5] Dieses „vielleicht" hat der deutsche Übersetzer des Werkes weggelassen.

[6] So namentlich die Melodien in Birds *Collect.;* bei Ouseley, *l. c.*, p. 72; *Ind. Instrumente* bei Brown, *l. c.*, p. 106—131. Sie sind berühmt

Hier in Indien haben im südlichen Teil der Halbinsel einige wilde Stämme an den Neilgherry-Hügeln oder den blauen Bergen von Coimbatoor, lange Zeit die Aufmerksamkeit der Ethnologen erregt, zumal ihr Ursprung in mysteriöses Dunkel gehüllt war. Sie singen zur Musik eines Tabor.[1] Während ihrer Begräbniszeremonien erklingen die sonoren Stimmen der Männer und die weichen, biegsamen Töne der Frauenstimmen, die beide abwechselnd singen und in ihren Liedern die Wanderung des entwichenen Lebensgeistes betrauern.[2] Die Gesänge der Todas desselben Stammes enthalten so unmelodische Klänge, daß sie eher geeignet wären, wilde Tiere zu verscheuchen, als einen Menschen in den Schlaf zu wiegen, zu welch' letzterem Zwecke sie jedoch bestimmt sind;[3] bei diesen Todas und den Badagas sind die Kurumbas gewöhnlich als Musiker angestellt, und fungieren als solche bei allen festlichen Gelegenheiten. Ihr Flötenspiel und die Behandlung des Tom-toms erregt die Bewunderung der Todas; im übrigen aber halten sie sämtliche andere Stämme in Furcht und Schrecken vor ihrer Zauberei.[4]

In Siam ist der Gesang eine alles beherrschende Leidenschaft; eine Audienz beim König wird singend erteilt, singend geht man zum Tempel und singend verbringt man alle Feste. Kinder jauchzen vor Freude, wenn sie den Ton der Trommel oder der Oboe hören und jedermann ist sein eigener Instrumentenmacher. Diese Leidenschaft für Musik ist so groß, daß die Missionäre auf den Gedanken gekommen sind, die ersten Regeln der lateinischen Grammatik den Eingeborenen in musi-

wegen ihrer Schönheit, vgl. Birdwood (Ausg. 1880), II. p. 67; Lenoir de la Fage, *l. c.*, *Bronzepauken aus Hinterindien* und *Ostind. Arch.*, Meyer, *l. c.*, IV. Bd., Taf. 17. Bemerkungen über die „ohrenzerreißende" Musik der Hindus von Nipál bei Fr. Hamilton, *l. c.*, p. 111; Chrysanders Hoffnung, Beispiele der ältesten Musik gerade in Indien zu finden, beruht wohl auf vollständiger Verkennung ethnologischer Tatsachen. Das beste Werk über alte und neue indische Musik von Captain Day *(l. c.)*.

[1] Harkness, *l. c.*, p. 157.
[2] *Ibid.*, p. 169.
[3] Metz, *l. c.*, p. 30.
[4] Shortt, *l. c.*, p. 277.

kalischer Form zu verabreichen.[1] Arme Siamesen, wann werden diese „Kulturträger" in ihrer Verblendung aufhören, diesen beständigen pädagogischen Betrug an ihnen zu verüben! Die siamesischen Gesänge entbehren nicht eines gewissen klagenden Ausdrucks und sind voll von Wiederholungen. Das Sujet ist gewöhnlich historisch, man singt von Kriegstaten oder Liebesabenteuern, von letzteren häufig in roher und lasziver Weise.[2] Die sanften und melodischen Töne ihrer Musik bilden einen angenehmen Kontrast zu der lauten monotonen Lärmmusik der Chinesen. Daher kommt, wie Bowring behauptet, die Vergnügungssucht der Siamesen und ihre Vorliebe für die Polygamie.[3] (!) Eingeborene lernen lediglich nach dem Gehör die Orgel spielen, die sie ungemein lieben.[4]

Auch bei den **Singhalesen auf Ceylon** spielt Musik eine hervorragende Rolle. In einigen Büchern der Pali-Sprache sind sogar Musikstücke „in Noten gesetzt".[5] Das ist natürlich keine primitive Notenschrift, da die Existenz von Büchern schon eine gewisse Kultur voraussetzt. Aber selbst sie enthält keine Notenzeichen, sondern lediglich die Namen der Töne, in Buchstaben geschrieben. Darum ist Joinvilles Bemerkung „music in regular notes" unrichtig. Niemand kann Musik richtig niederschreiben ohne Zeichen des Zeitmaßes, und niemand kann ohne dieselben eine Melodie erkennen. Daher ist trotz der Noten die alte Musik „gänzlich in Vergessenheit geraten". Es gibt heute nichts unerfreulicheres als ein Singhalesisches Lied, obgleich die Eingeborenen selbst es gerne mögen

[1] Turpin, *l. c.*, p. 596. [2] Bowring, *l. c.*, I. p. 149.

[3] *L. c.*, p. 150. Letztere dürfte wohl noch andere Gründe haben; aber solche Meinungen sind bei unseren Musikgelehrten nicht auszurotten. Ich erinnere mich eines deutschen Musikästhetikers (Schilling) der behauptete, die unehelichen Kinder kommen alle vom schnellen Tempo der Musik her.

[4] Turpin, *l. c.*, p. 597; *Einheimische Siamesische Instrumente* bei Clément, *l. c.*, p. 137; Hipkins, *l. c.*, XLIX; Bowring, *l. c.*, I. p. 147; Comettant, *l. c.*, p. 556—568; Brown, *l. c.*, p. 131—140.

[5] Joinville, *l. c.*, p. 438.

und auch fremden Gesang gerne hören. Ein großer Mann hat auf seiner Reise immer einen Sänger vor und einen hinter sich. Diese singen abwechselnd religiöse Gesänge zur Ehre Gottes und historische zur Ehre des Königs. Sie sind immer traurigen Charakters, nie heiter, und so unregelmäßig im Zeitmaß, daß sie schwer in Noten zu setzen sind.[1] Doch haben sie eine Skala von 7 Tönen, die „wahrscheinlich" unserer diatorischen entspricht.

Indes sind diese Bemerkungen nur mit Vorsicht aufzunehmen, denn andere Reisende wie Tennent geben von Wissenschaft und Kunst einen weniger ungünstigen, oft gerade entgegengesetzten Bericht. Alle künstlerischen Bestrebungen der Singhalesen beziehen sich auf ihren nationalen Glauben, seine Denkmäler und Tempel. Ihre Musik stammt von den Hindus. Sie und die „18 Wissenschaften"[2] gehörten einst zur Erziehung des Prinzen, während heute deren Pflege nur der niederen Kaste obliegt. Harmonie war unbekannt. Modulation und Ausdruck waren stets auf Kosten von Kraft und rhythmischem Effekt unterdrückt.[3] Die Singhalesen lieben ihre Musik ungemein und ziehen sie unserer vor, die sie, wie sie sagen, nicht verstehen.[4] Jeder Singhalese ist mehr oder weniger Dichter, aber das Interesse, nicht die Liebe zur Kunst begeistert ihn. Ihre Poesie wird stets entweder gesungen oder rezitiert. Sie haben sieben Weisen, nach denen sie modulieren; die beliebteste heißt „Pferdstrab", nach der Ähnlichkeit ihres Rhythmus mit dem leichten Trab der Pferde. „Heilige Poesie, himmelan steiget sie"! Doch wir haben keinen Grund, darüber zu spotten, eine der gefürchtetsten Kompositionen der Neuzeit, Spindlers „Husarenritt", beruht offenbar auf dem-

[1] Joinville, *l. c.*, p. 440.

[2] Erwähnt bei Upham, II. p. 90: Beredsamkeit, allgemeine Bildung, Grammatik, Dichtkunst, Sprachen, Astronomie, Verwaltungslehre, Nirwana (Philosophie?), Ethik, Jagd, Elephantenkunde, Dialektik, Geisterkunde, Lesen und Schreiben, Geschichte, Jura, Rethorik, Physik.

[3] Tennent, *l. c.*, p. 470.

[4] Dowy, *l. c.*, p. 239 fl.

selben Prinzip. Nell[1] glaubt nicht, daß es möglich ist, singhalesische Musik in europäischer Notenschrift wiederzugeben, hauptsächlich wegen der Verschiedenheit der Skala. Das widerspricht der obigen Bemerkung und rührt daher, daß Nell zwischen Singhalesischer und Tamul-Musik unterscheidet. Letztere ist hauptsächlich diatonisch. Nach Virchow[2] ist dieser Unterschied auch richtig. Die Singhalesen sind eine Mischrasse von Veddas und eingewanderten Hindus und von den Tamuls und Tanjore wohl zu unterscheiden.

Heute noch pflegen die Singhalesen Musik und Tanz. Heulend und singend ziehen sie selbst bei Tage durch die Straßen und machen mit ihren Pauken, Tam-tams, Pfeifen und einsaitigen Saiteninstrumenten einen ziemlich unangenehmen Lärm.[3]

Auch in Birma lieben die Eingeborenen die Musik, namentlich bei der Arbeit.[4] Sie singen gerne hoch und ahmen im ganzen die chinesische Musik nach, sind also von der Kultur ziemlich stark beeinflußt. Das zeigt sich namentlich in den Notenbeispielen bei Low.[5] Auch hier ist Musik eine Wissenschaft, aufbewahrt in Büchern der Königl. Bibliothek zu Ummerapora. Sie ist die „Sprache des Gottes".[6]

Wohin wir auch in Asien unsere Schritte wenden, überall der Einfluß alter Kultur und wenig Ausbeute für unsere gegenwärtige Untersuchung. Selbst der Buddhistische Gottesdienst ähnelt dem Römisch-Katholischen, sein Gesang den Gregorianischen Melodien so sehr, daß der erste Jesuit, der hierher kam, glaubte, es müsse schon einer vor ihm hier gewesen sein.[7] Wie weit selbst Ostiaken und Samojeden in der

[1] Nell, *l. c.*, p. 201. [2] Virchow, *l. c.*, p. 484.

[3] Häckel, *Ind. Reisebr.*, p. 242; *Singhales. Instr.* bei Nell, *l. c.*, p. 201.

[4] Seems, *l. c.*, p. 485.

[5] *L. c.*, p. 47, auch Abbildung von Instrumenten, p. 49; er zitiert 10 Siamesische Lieder, 1 Birma-Lied und 28 Malaische. Bengalische Gesänge (viel zu zivilisiert) bei Malcom, *l. c.*, II. p. 38. Instr. bei Clément, *l. c.*, p. 137 u. fl.

[6] Symes, *l. c.*, p. 508; Instrumente bei Brown, *l. c.*, p. 140—167.

[7] Graham, *l. c.*, p. 118.

Musik fortgeschritten sind, zeigen ihre Instrumente.[1] Die Ostiaken haben nur wenige einfache Melodien, die Musikanten aber spielen meistens nur ihre eigenen Phantasiestücke.[2] Die Gesänge der Katschinzischen Tataren, deren Text lediglich aus einzelnen, oft wiederholten Worten besteht, „klingen, da sie die Töne in der Kehle bilden, fast wie Geigen".[3] Auch im russischen Zentral-Asien scheint Musik nach dem wenigen, was wir wissen, doch schon auf einer höheren Stufe zu stehen.[4] Wo Mohamedaner leben, hat jedoch die Religion einen ungünstigen Einfluß auf die Musikpflege genommen, wenigstens in Asien. Bekanntlich lehrte Mohamed, daß Musik ein schlechter Rat des Teufels sei, um die Menschheit zu verderben.[5] Doch hat diese Lehre nicht überall Einfluß gewonnen. Die Araber halten sich für die eigentlichen Nachfolger von Orpheus, die türkische Militärmusik hat eine hohe Stufe erreicht und die Perser haben gewöhnlich gute Stimmen und ein richtiges Gefühl für Harmonie.[6] Auch Mongolen haben ziemlich ausgebildete Instrumente.[7]

Die ursprünglichste Musik dürfte sich in Asien noch bei den Ainos erhalten haben, die bei ihrem Bärenfeste, auf der Reise, bei Trinkgelagen, gerne singen.[8] Der Text ihrer Lieder besteht aus wenigen Worten, ihre Melodien sind monoton und melancholisch, und werden durch Händeklatschen begleitet.

Von den seltenen Beispielen primitiver Musik abgesehen, verrät die asiatische Musik so deutlich den Einfluß einer alten und in vielen Fällen selbst ganz neuen Kultur, daß weitere Schlußfolgerungen für unsere Zwecke nicht von hohem Werte wären.

[1] Finsch, *l. c.*, p. 519.
[2] Georgi, *l. c.*, p. 79.
[3] *Ibid.*, p. 238.
[4] Atkinson, *l. c.*, p. 63.
[5] Palgrave, I. p. 430.
[6] *Ibid.*, p. 310.
[7] Price, *l. c.*, Abbildg. eines primitiv. 2saitig. Violoncell..
[8] Scheube, *l. c.*, p. 237.

3. DIE INSELN DES INDISCHEN ARCHIPELS UND DES STILLEN OZEANS.

So verschieden die Völkerstämme der Rasse nach sind, welche die Inselgruppen des stillen Oceans bewohnen, so verschieden ist auch ihre Kunst und musikalische Begabung. Dem asiatischen Kontinent, zunächstliegend finden wir die Andamanen, deren Bewohner eine eigentümliche, noch ziemlich ursprüngliche Musik pflegen. Die Gesänge der Eingeborenen beziehen sich auf die Anwesenheit der Gäste oder kürzlich verstorbene Personen, deren Verdienste in oft wiederholten Sätzen gepriesen werden. In der Regel singen nur die Männer, die Weiber schlagen den Takt dazu. Wenn sie ihre Freunde begrüßen, setzen sie sich mit ihnen um ein Feuer, umarmen einander und beginnen in singendem Tone zu schreien. Eine Gruppe heult in hoher, die andere in tiefer Stimmung. Während dieses Aktes, der 20—30 Minuten dauert, sollen einige sogar Tränen vergießen.[1] Ihre eigentlichen Gesänge sind alle einstimmig, doch unterscheiden sie genau zwischen verschiedenen Arten von Musik und haben die Aufführung einer europäischen Regimentsmusik sehr wohl zu schätzen gewußt. Einige Eingeborene wurden von Man einer eingehenden musikalischen Prüfung unterzogen, die jedoch das traurige Resultat ergab, daß sie von Tonhöhe oder Melodie nicht die leiseste Ahnung haben, so daß selbst bei ihren eigenen Chören „das Original schwer herauszufinden war". Am besten sangen noch die Knaben, doch bedurfte es eines energischen Drills um ihnen etwas Musik beizubringen.[2]

Einen hohen Grad von Entwicklung hingegen hat die Musik auf Java erreicht,[3] doch ist der europäische Einfluß hier so unverkennbar, daß sie für uns nur in beschränktem Maße in Betracht kommt. Ihrer Musik fehlt der Leitton[4] und, wie

[1] Jagor, *Andamanen,* p. 45. [2] E. H. Man, *l. c.,* p. 392.

[3] Veth, *l. c.,* I. p. 451.

[4] Crawfurd, *l. c.,* I. p. 340 und Raffles,· *l. c.,* I. p. 470 (mit Musikbeispiel, sehr vorgeschritten, ebenso wie die Beispiele bei Crawfurd); *Instrum.* Crawfurd, *l. c.,* p. 332—339; Land, *l. c.,* mit Musikbeispiel.

Raffles hinzufügt, die Quart und die Halbtöne; statt des Leittons haben sie die verminderte Septime. Es ist also offenbar eine Musik auf Grund der pentatonischen Skala. Die häufige Wiederholung derselben Passagen ist kunstvoll (fast kontrapunktisch) verarbeitet, die Melodien wild klagend und interessant. Sie spielen auch in Moll, doch immer ohne Leitton.[1] Notenschrift besitzen die Javaner natürlich nicht, doch sind sie in letzter Zeit von den Europäern darin unterrichtet worden, um ihre originelle Musik vor dem Untergang bewahren zu können. Land zitiert einige ihrer Orchesterkompositionen, doch gesteht er selbst, daß es unmöglich war, alle „Fiorituren“ wieder zu geben.[2] Das ist immer das Schicksal der in modernen Noten niedergeschriebenen „Naturmusik“, die bedeutendste Eigentümlichkeit geht dabei verloren. Diese Erfahrung hat schon Lay gemacht, als er in China reiste, immer verlor die Originalmelodie etwas von ihrem Reiz, wenn man sie auf der Violine spielte.[3] Wir werden später bei anderen Reisenden ähnlichen Bemerkungen begegnen.

Weit ursprünglicher ist die Musik bei den Dayaks auf Borneo, die leidenschaftliche Musiker sind.[4] Sie scheinen ursprünglich unterschätzt worden zu sein. Noch Crawfurd sagt, Borneo hätte geringe Fortschritte in der Kunst gemacht,[5] Breitenstein meint,[6] nur Tänze (Kriegstänze der Männer und Frauen) seien Vertreter der schönen Künste. Letzteres ist offenbar unrichtig; Hein hat in dem unten zitierten Werke derartige Proben ihrer Zeichenkunst und ihrer geschmackvollen Ornamente gegeben, daß über ihre künstlerischen Talente kein Zweifel herrschen kann. Auch ihre tiefempfundene Poesie und Mythologie, ihre fast europäischen Münchhauseniaden sind der Beachtung wert.[7] Herrn Boyle gelang es jedoch nicht, einen Dayak zum Singen zu bewegen, denn obgleich er sich der Kenntnis von Vokal- und Instrumentalmusik rühmte, war er doch

[1] Crawfurd, *l. c.*, I. p. 340.
[2] Land, *l. c.*, p. 190.
[3] Lay, *Chinese, as they are*, p. 81.
[4] Hein, *l. c.*, p. 164.
[5] Crawfurd, *Borneo*, p. 86.
[6] Breitenstein, *l. c.*, p. 253 (Instr.).
[7] H. Tromp, *l. c.*, p. 218.

so stolz, wie eine „französische Coryphe“. Wahrscheinlich — meint Boyle — haben die Dayaks Musik von den Malaien entlehnt, die manierierter und überladener sein soll, als jede andere Asiatische.[1] Marryat[2] war Zeuge eines Kriegstanzes, bei dem die Kriegsrufe immer lauter und die Tanzbewegungen immer heftiger wurden, bis die ganze Gesellschaft in eine Aufregung geriet, die sich selbst den zusehenden Europäern mitteilte. Die Sänger streckten ihre Arme aus wie die Vögel ihre Flügel, und schlugen dann mit den aneinanderstoßenden Händen den Takt zur Musik.

Von der Musik auf Celebes wissen wir wenig. Ida Pfeiffer fand sie nur bei einer feierlichen Gelegenheit, wenn die Königin sich ihre Zähne plombieren läßt. Sobald sie in den Saal trat, begann die Musik zu spielen und nach der Zeremonie wurde eine lange Hymne gesungen — geheult, ist vielleicht zutreffender — aber auch dabei hat sich die ganze Gesellschaft sehr bescheiden benommen, während sie bei der Operation selbst vollständig ruhig war.[3] — Auf der Insel Saleyer (südlich von Celebes) haben die Eingeborenen kunstvoll ornamentierte Bronzepauken,[4] die jedoch wahrscheinlich auf Einflüsse höherer Kultur zurückzuführen sind.

Von der Insel Lukon (Philippinen-Gruppe) erzählt Zimmermann manche interessante Episode. Ihm zu Ehren gab der Alkade von Halahala ein Fest. Während man beim Diner saß, entstand plötzlich ein so erschreckender Lärm, daß Zimmermann glaubte, es sei soeben ein Aufstand ausgebrochen. Es war die Tafelmusik. Trommeln, Pfeifen, Ladstöcke, aufgehängt an Schnüren und mit hölzernen Stöcken oder Steinen geschlagen, verursachten einen entsetzlichen Lärm. Diese Musik konnte „Bauchweh veranlassen“; so hoch und durchdringend waren die Töne, daß man sie sich garnicht vorstellen kann, wenn man sie nicht gehört hat.[5] Es scheint somit, daß die spanischen Mönche, deren eifrigen Bemühungen es — wie

[1] Boyle, *l. c.*, p. 220 fl. [2] Marryat, *l. c.*, p. 85.
[3] Pfeiffer, *II. voyage*, I. p. 443. [4] A. B. Meyer, *l. c.*, Bd. IV, Taf. 16.
[5] Zimmermann, *l. c.*, III. p. 123.

Zimmermann sagt[1] — gelang, die Rasse zu verbessern, in der Musik nicht ähnliche Erfolge aufzuweisen haben. Auf der Insel Zubu, derselben Gruppe, war die Genauigkeit im Takt so auffallend, daß die Europäer die Überzeugung gewannen, die Pflege der Musik müsse hier weit vorgeschritten sein.[2]

Von Tapul (Marianen) wird von einem Chor berichtet, den 12 junge eingeborene Mädchen, in einem Kreise stehend, ganz hübsch sangen. Eine stand in der Mitte und dirigierte. Der Chor war so melodiös und harmonisch, daß die Vermutung auftauchte, Spanischer Einfluß müsse dabei maßgebend gewesen sein. Zimmermann glaubt jedoch nicht, daß dies der Fall sei, denn sonst — sagt er — müßte ja die Musik spanisch, nicht marianisch sein, was sie dem Charakter nach offenbar war.[3] Dieses Argument ist nun allerdings nicht zutreffend. Wenn z. B. Wagner die französische Musik beeinflußt, so bleibt sie doch im Grunde französisch. Wie weit etwas ähnliches nun hier zutrifft, bin ich natürlich nicht im stande, zu entscheiden.

Weniger europäischer Einfluß, aber auch ziemlich unentwickelte Musik, wird von der Insel Ceram (Molukken) berichtet.[4] Der Gesang der Eingeborenen ist einfach und langweilig, hundertmal denselben Gedanken wiederholend. Sie besingen stundenlang die Verdienste ihrer Helden, und spotten in heiteren Liedern über ihre Nachbarstämme. Trommel, Tritonmuschel und ein kupfernes Becken, das einen dumpfen Glockenschlag gibt, dienen als Instrumente.[5] Hier hörte auch Forrest Bootsgesänge der Eingeborenen, mit welchen die ermüdeten Ruderer zu erneuerter Tätigkeit angespornt wurden.

Auch die Papuas auf New Guinea haben keine bessere Musik als die übrigen Melanesier. Die Urteile darüber stimmen nicht ganz überein, und das dürfte dem Umstande zuzuschreiben sein, daß so verschiedene Zweigstämme auf New Guinea leben, von denen sich schwer ein einheitliches Bild entwerfen

[1] *Ibid.*, p. 122.
[2] Pigafetta, *l. c.*, p. 338.
[3] Zimmermann, III. p. 209.
[4] Schulze, *l. c.*, p. 118.
[5] Th. Forrest, *New Guinea*, p. 304 (Notenbeispiel).

läßt. Wood sagt von den Papuas im allgemeinen, daß sie ihre nationalen Tänze mit Musik begleiten, und obgleich die ersteren alles Lob verdienen, sei doch die letztere auf einer sehr tiefen Stufe geblieben. Die Motu-Stämme tanzen in der Regel in größter Ordnung und streng im Takt, aber ohne Übereilung, Aufregung oder Lärm. Sie sind außerordentlich faul, und, — „als ob Musik mit körperlicher Bewegung in Verbindung stände“, — sind keine musikalische Rasse.[1] Von Instrumenten haben sie nur eine Trommel „Kaba“ und eine Maultrommel „Bibo“. — Wieder ein anderes, vielleicht fälschlich allgemein gehaltenes Urteil stammt von d'Albertis. „Ohne Zweifel lieben und schätzen sie die Musik“, aber selbst scheinen sie nicht viel zu leisten. d'Albertis sang italienische Opernarien vor den Eingeborenen, die er dadurch in Menge um sich versammelte. Sein Erfolg war ungeheuer, er wurde viel applaudiert und schließlich gezwungen, einige Stücke zu wiederholen. Die Frauen schienen besonders bezaubert. „Ich muß jedoch gestehen“, sagt er, „daß ich in keinem andern Lande als in New Guinea es wagen dürfte zu singen“.[2] Ich fürchte, die Eingeborenen schätzten das Ungewöhnliche in diesem Vortrag mehr als die Musik selbst.

Es ist so häufig der Verdacht ausgesprochen worden, daß alles, was die sogen. Naturvölker besitzen, in irgend einer Form von der Berührung mit Kulturvölkern herrühre, daß ich eine Bemerkung, die Wallace über die Wildheit der Papuas macht, nicht gerne übergehen möchte. Von den Bewohnern von Dorey auf New Guinea sagt Wallace: „Wenn diese Leute nicht Wilde sind, wo sollten wir welche finden? Und doch haben auch sie eine ausgesprochene Vorliebe für die schönen Künste und verbringen ihre Mußestunden mit der Ausführung von Arbeiten, deren guter Geschmack und Eleganz oft in unseren Musterschulen bewundert werden würde.“[3]

Auf Neu-Britannien und den Admiralitätsinseln ist europäische Musik beliebt, und die Eingeborenen singen auch

[1] Turner, *Motu, l. c.*, p. 482. [2] d'Albertis, *l. c.*, I. p. 346.
[3] A. R. Wallace, *Malay Archip.*, *10edit.*, p. 389.

selbst, indem sie dabei große Fertigkeit und ein Gefühl für Harmonie und Rhythmus an den Tag legen.[1]

Wir kommen nun zu einem der wichtigsten Punkte des stillen Ozeans, den Fidschi-Inseln, wichtig deshalb, weil sich hier eine Art Kunstschule für die andern Inseln des Archipels entwickelt hat.[2] Die Fidschi-Insulaner lieben auch den Tanz und die Poesie, und wer immer sie einen neuen Tanz zu lehren versteht, ist sicher, sich damit große Reichtümer zu erwerben.[3] Dieses Künstlerhonorar heißt votua.[1] Leider entspricht es schon auf dieser Kulturstufe nicht immer den Erwartungen des Dichters, wenigstens kennt auch die Fidschi-Poesie Klagelieder eines schlecht bezahlten Künstlers.[4]

Wilkes bezeichnet die Musik auf Fidschi im Gegensatz zu den übrigen Künsten als weitaus roher als die anderer Inselbewohner der Süd-See, die er besuchte. [Musik-Beil. No. 3.] Die Männer haben selten ein Verlangen nach Musik[5] noch Vergnügen an musikalischen Klängen; die Frauen haben grelle durchdringende Stimmen.[6] Die Töne der Violine, der Mundharmonika, der Flöte und Spieluhr, die andern Insulanern so viel Vergnügen machten, hatten keinen Reiz für sie.[5] Williams behauptet zwar, sie lieben die Musik, doch hält auch er ihre eigenen Versuche für roh. Auf Lakemba, einer der Fidschi-Inseln, wurde die Vorstellung eines Clowns mit Musik begleitet und erntete reichlichen Beifall von seiten der Zuseher. Die Musiker begannen einen monotonen Gesang auf einer Note, bei welcher der Baß zugleich mit der Singstimme wechselte („the bass alternating with the air"), dann intonierten sie einen Dreiklang im Baßschlüssel, „aber ohne jeden Wechsel". Einige Darsteller klatschten in die Hände und schlugen Stöcke zusammen, während andere lange Bambuskeulen hatten, 2—3 Fuß lang, an einem Ende offen, die sie an das offene Ende stießen, und damit einen Ton produzierten, ähnlich dem einer schwach gespannten Trommel. „Obgleich das nicht gerade

[1] Meinicke, *l. c.*, p. 147.
[2] D. Wilson, *l. c.*, I. p. 189.
[3] Wood, *l. c.*, II. p. 285.
[4] Williams, *l. c.*, p. 142.
[5] Wilkes, *l. c.*, III. p. 247.
[6] Wilkes, *l. c.*, III. p. 189.

Musik war, so hielten sie doch ausgezeichnet Takt."[1] Letzteres bestätigt auch Williams. Am Ende jedes Gesanges schnellten sie — wie das die Polynesier auch tun — ihre Stimme in einem gellenden Schrei nach aufwärts. (Das Intervall wird als Dezime angegeben.)

Der Häuptling Leonka hat mit großem Vergnügen die Musik von Trommeln und Pfeifen angehört. Da es Nacht war, gab man ihm eine Laterne, um ihm die Untersuchung der spielenden Musiker zu erleichtern, die er denn auch sehr sorgfältig vornahm. Ein Knabe, der eine Pfeife blies, erregte besonders seine Aufmerksamkeit, und Leonka war starr vor Staunen, als er das Licht nahe an des Knaben Mund halten konnte, „um zu sehen, ob dieser wirklich den Schall produziere".[2] Merkwürdigerweise haben manche Tiere eine ähnliche Gewohnheit, ganz nahe an die Klangquelle zu eilen, einem Pfeifer auf die Achsel zu springen etc., als ob sie wirklich die Klangproduktion untersuchen wollten.[3] Schließlich brachte man den Häuptling dazu, selbst eine Komposition zu trommeln, was er denn auch tat, und sich dabei von einem seiner Landsleute auf der großen Trommel begleiten ließ. — König Takombo scheint schon zivilisierter zu sein, er pfiff das „Gaudeamus igitur" mit großem Behagen.[4] — Auf Rotumah (nördlich von der Fidschigruppe und jetzt zu ihr gehörig) gelang es Herrn Romilly, mit einem Banjo großen Eindruck auf die dortigen Damen zu machen. Wenn wirklich die Musik an diesem Erfolg Schuld war, so scheinen die Eingeborenen dort für Musik empfänglicher zu sein als auf der Hauptgruppe.[5]

Etwas besser steht es um die Musik auf den Tonga- oder Freundschafts-Inseln. Die Eingeborenen singen gewöhnlich, wenn sie bei der Arbeit sind; auch haben sie Tänze, die sie mit Vokal- und Instrumentalmusik begleiten, aber auch solche, die ohne Musik ausgeführt werden. Die Gesänge selbst zerfallen in zwei Klassen, solche die unserem Rezitativ

[1] Zimmermann, *l. c.*, I. p. 345 fl. [2] Erskine, *l. c.*, I. p. 176.
[3] Vgl. Interessante Beispiele bei R. E. C. Stearns, *l. c.*
[4] Zimmermann, *l. c.*, I. p. 345. [5] Romilly, *l. c.*, p. 267.

ähnlich sind, andere streng im Takt und mit einem Text in Reimen.[1] Die erstere Art heißt „Hiva“, und ist eine Art Ouvertüre zu der letzteren, die „Langi“ heißt[2] und sofort beginnt, wenn das Hiva zu Ende ist. Sie nennen auch die europäische Musik Hiva, weil, wie Mariner vermutet, sie dieselbe selten mit Instrumenten oder Händeklatschen begleiten. Das Hiva wird mehrere Male wiederholt; aber wenn das Langi beginnen soll und das Hiva dem Ende nahe ist, wird es mit einem schwer zu beschreibenden Tusch beendet und rasch abgebrochen, als ob die Musik einen plötzlichen Einfall bedeuten sollte. Der Text der Gesänge ist häufig in der Hamoa-Sprache, die nicht verstanden wird. Ist er aber in der eigenen Sprache, dann ist der Gegenstand der Gesänge meistens die Landschaft oder eine moralische Reflexion.[3] Die Tonga-Insulaner scheinen also einen höheren Grad von Intelligenz zu besitzen als ihre Nachbarn. Auf Tongatabu hörte Labillardière einen Gesang eines Mädchens, dessen einfaches Thema sie eine halbe Stunde lang beständig wiederholte.[4] Sie entfaltete jedoch eine solche Grazie in den Bewegungen, mit welchen sie das Lied begleitete, daß Labillardière bedauerte, die Sängerin habe „so bald“ aufgehört. Ein andermal wohnte er einer Chor- und Orchesteraufführung bei. 13 Musiker versammelten sich unter dem Schatten eines üppigen Brotbaumes und sangen mehrstimmig. Vier Musiker hatten ein Stück Bambus in der Hand, 1—1½ m lang, mit dem sie zur Erde stießen, um Takt zu schlagen. Das längste Stück diente dazu, um größere Perioden zu bezeichnen. Der Klang war ähnlich dem eines Tamburins. Sie waren folgendermaßen gestimmt: die 2 Bambusstöcke mittlerer Größe waren im Einklang, das längste eine kleine Terz tiefer, das kürzeste eine Quart höher, also gerade ein Sext-Akkord. Der Musiker, der den „Kontra-Tenor“ sang, begleitete sich, indem er seinen Bambusstab mit zwei kleineren Stäben schlug. Drei Musiker, die vor den

[1] Mariner, *l. c.*, II. p. 220; Meinicke, *l. c.*, II. p. 88.
[2] Mariner, *ibid.*
[3] Mariner, *l. c.*, I. p. 244.
[4] Labillardière, *l. c.*, II. p. 127.

andern saßen, waren noch bemüht, den Gegenstand der Gesänge durch entsprechende Gesten zu erläutern. Alles war ohne Zweifel sorgfältig einstudiert.[1]

Wilkes zitiert einen Gesang der Ruderer[2], die mit andern Sängern vollkommen im Takt einen zweistimmigen Gesang ausführten. Er bemerkte auch, daß Männer und Weiber hier sehr musikalisch waren, und daß, nach dem großen Verlangen zu schließen, das sie für Musikunterricht zeigten, Musik hier mit dem besten Erfolge gelehrt werden könnte. Die Eingeborenen haben sogar Gesangsschulen, und ihr erster Lehrer, Tengé, war als Komponist berühmt, besonders für die höhere Gattung von Musik. Mariner behauptet jedoch, ihre Musik sei von so ungewöhnlichem Charakter, daß ein Europäer selten mehr als ein Dutzend Noten behalten könne.[3] Andere sagen wieder, sie habe „ganz europäischen Charakter". Den Streit entscheidet am sichersten die Meinung der Eingeborenen selbst; sie glauben, daß die Musik der europäischen Trommeln alle andere übertreffe. Das charakterisiert sie besser, als es alle Reisenden getan haben. Es ist auffallend, daß auf den Tonga-Inseln das Pfeifen als eine Verletzung der Ehrfurcht gegen die Götter gilt,[4] während wir eben erst von einem Häuptling einer Fidschi-Insel gehört haben, daß er zu seinem Vergnügen pfiff, ohne darin eine Gotteslästerung zu erblicken. Wir wollen deshalb bei dieser Gelegenheit eine vergleichende Betrachtung darüber anstellen, wie verschieden sich einzelne Stämme der Naturvölker dem Pfeifen gegenüber verhalten. Der Hottentotte erblickt im Pfeifen ein harmloses Vergnügen. Die Araber verachten „El Sifr", wie sie das Pfeifen nennen, das sie für ein Geplauder der Geister halten. Einige sagen, daß der Mund des Pfeifers vierzig Tage lang unrein bleibt, andere halten das Pfeifen für ein Werk des Teufels, der den Leib des Pfeifers berührt hat. Die Hejazis machten dem Reisenden Burckhardt Vorwürfe, weil er pfeifend „mit dem Teufel sprach" und

[1] Labillardière, *l. c.*, II. p. 139. [2] Wilkes, *l. c.*, III. p. 20.
[3] Mariner, *Quaterl. Rev.*, 33, p. 35.
[4] Mariner, *l. c.*, (edit. 1818), II, p. 131.

in seinem Zimmer herumging wie ein unruhiger Geist. Die Somali kennen ein derartiges Vorurteil nicht. Gleich den Kaffern am Kap der guten Hoffnung vertreiben sie sich die Zeit, indem sie beim Weiden der Herde häufig pfeifen und einander sogar pfeifend Signale geben. Sie sind geübt genug, um auch den Gesang der Vögel pfeifend nachzuahmen.[1] Bei den Koossa (einem der Kaffernstämme) gilt Pfeifen als Ausdruck der Verwunderung.[2] Während in Birma das Pfeifen gänzlich unbekannt ist,[3] ist es auf den Kanarischen Inseln so hoch entwickelt, daß die Eingeborenen ganze Gespräche pfeifend führen. Sie stecken dabei zwei Finger in den Mund und wissen den Ton so mannigfach zu gestalten, daß eine Konversation über jeden Gegenstand möglich ist. Aus dem so entstehenden Pfiff glaubte Layard, der diesen Vorgang beobachtete, eine Ähnlichkeit mit der spanischen Sprache zu entnehmen und er nennt deshalb diese Art von Pfeif-Konversation ein gepfiffenes Spanisch.

Kehren wir nun zu unserer Betrachtung der Musik auf den Südsee-Inseln zurück, so finden wir auch bei den Polynesiern der Samoa-Inseln die Musik verhältnismäßig hoch entwickelt.[4] Auf Tutuila ließen sich die Einwohner nach langem Zureden bewegen, einige ihrer Kriegsgesänge vor der amerikanischen Expedition zu singen. Zu dem zitierten Beispiel[5] sangen sie, korrekt harmonisch, eine Art zweiter Stimme, die leider weder zitiert noch näher beschrieben ist. Wie wenig sie indes die Melodie als solche schätzen, erhellt daraus, daß sie bei Wiederholung des Liedes immer wieder anders sangen, so daß ein korrektes Zitat schwer möglich war und Wilkes vermutet, daß sie überhaupt keine feststehenden Lieder haben. Sie singen auch beim Tanz, den meistens junge Mädchen aufführen; die andern Anwesenden singen einen heiteren Text,

[1] Burton, R. F., *First Footstep,* p. 142.
[2] Lichtenstein, *l. c.,* II. p. 519.
[3] Malcom, *l. c.,* I. p. 205.
[4] *Polynesische Instrumente* bei Ratzel, *l. c.,* II. p. 131.
[5] Wilkes, *l. c.,* II. p. 77.

zwei- und dreistimmig, während noch andere eine Art „Grunz- oder Gutturallaut" in tiefem Baß hinzufügen. Immer aber halten sie gut Takt, der hier, wie überall unter den Naturvölkern, die Hauptsache ist, während Melodie als Nebensache behandelt wird. So oft wir das schon gehört haben und noch hören werden, möchte ich es für spätere Schlußfolgerungen immer wieder hervorgehoben haben. Zugleich betone ich die Tatsache, daß die primitive Musik oft entweder bloß ein Taktschlagen, ohne distinkte Töne, oder ganz eintönig, also von Modulation noch keine Rede ist. Auch auf Samoa können wir die Beobachtung machen, daß in den Gesängen das Tempo und die Tonstärke so lange gesteigert werden, bis beide einen nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt erreicht haben.

Auf der Insel Pitcairn, deren Einwohner so merkwürdige Schicksale erlebten,[1] fand man, daß die Eingeborenen sich sehr selten dem Tanze ergaben, und es ist bemerkenswert, daß sie auch keine besondere Vorliebe für Musik besaßen. Ihr Tanz war wenig mehr als ein Scharren der Füße, deren einer dem andern nachgeschleift wurde. Die moderne Violine machte ihnen nicht das Vergnügen, das der Spieler erwartete; den Wert der Harmonie wußten sie nicht zu schätzen, freuten sich jedoch ungemein an der raschen Bewegung der Finger, und behielten überhaupt gern das Instrument im Auge wenn es gespielt wurde. (Vergleiche ähnliche Beispiele p. 30). Später hörte man, daß sie sagten, ihre eigene Musik gefalle ihnen besser als die der europäischen Violine.[2] Es schien überhaupt, daß sie nicht das geringste musikalische Gehör hatten. Der Herr Berichterstatter scheint indes seine musikalischen

[1] Die Bevölkerung ist ein Gemisch von Tahitiern und englischen Matrosen (Meuterern, die zuerst Verbrecher, dann Frömmler waren), von denen schließlich nur Adams mit 8 Tahitierinnen und 19 Kindern übrig blieb, die sich jedoch in merkwürdiger Sittenreinheit erhielten, bis sie im Jahre 1856 nach der Insel Norfolk gebracht wurden, von wo indes viele wieder zurückkehrten. Siehe: Meinicke, *Pitcairn, l. c.;* Murray, B., *Pitcairn, l. c.,* p. 543.

[2] Beechey, *l. c.,* I. p. 82 u. 83.

Beispiele nicht glücklich gewählt zu haben. So wollte er sie den 100. Psalm lehren und wunderte sich, daß sie weder Talent dafür noch ein Verlangen darnach zeigten. Etwas ähnliches wäre ihm in Frankreich, Spanien, Italien oder Österreich auch passiert, trotzdem die Völker da gewiß musikalisch sind; es ist eben der musikalische Geschmack überall verschieden. Man darf einem kräftigen, sinnlichen Natur- oder Kulturvolk nicht mit Psalmen kommen, man müßte sich denn mit mechanischem Nachorgeln begnügen, was allerdings viele Reisende getan zu haben scheinen, wenn es nur ein Kirchenlied war, das sie anbringen konnten.

Auf Tahiti (Gesellschaftsinseln) ist die Musik monoton, wenig harmonisch und melancholisch.[1] Europäer sollen an den hübschen klagenden Gesängen der Kinder, die in Gruppen am Meeresufer saßen, Gefallen gefunden haben. Die Stimmen klingen gut zusammen, und wenn die Musik auch sehr monoton ist, so hält sie die Kinder doch solange am Meeresufer zurück, bis es für sie überhaupt unmöglich ist, länger zu verbleiben.[2] Auf Tahiti hat einmal der ungarische Violinvirtuose M. Hauser vor einem Publikum von Eingeborenen die „Othello-Phantasie" von Ernst, und Variationen von Paganini gespielt, ohne den geringsten Effekt hervorzurufen. „Unwillig riß er nun drei Saiten der Violine ab und spielte auf der G-Saite allein den Karneval", der einen Sturm von Applaus erregte. Seither war er auf Tahiti der Löwe der Saison.[3] Wahrscheinlich ist diese Bemerkung mehr als Satire auf europäische Virtuosen aufzufassen, wie als unbefangener Bericht über den Eindruck europäischer Musik.

Auf beiden Gruppen des Mendana-Archipels: den Washington- und den Marquesas-Inseln, gibt es Gesang und Tanz. Auf Nukahiwa, einer Insel der ersteren Gruppe, ist der Tanzplatz mit großen, breiten, flachen Steinen ge-

[1] Meinicke, *l. c.*, II. p. 189.

[2] King and Fitzroy, *l. c.*, II. p. 513. Instrum. auf Tahiti, siehe Lubbock, *Orig. of Civ.*, p. 478.

[3] Hauser, *l. c.*, I. p. 174—176. [4] Langsdorf, *l. c.*, I. p. 160.

pflastert. Er ist Tabu.[1] Die Vokalmusik ist ein „wildes Geschrei", die Instrumentalmusik wird ausschließlich von der Trommel besorgt. Die Gesänge werden begleitet von einem lauten taktmäßigen Klange, der dadurch hervorgebracht wird, daß der bloße linke Arm gegen den Körper gepreßt und mit der rechten Hand gegen die Rippen geschlagen wird.[2] Auf den Marquesas-Inseln hingegen ist Gesang und Tanz nur von Händeklatschen begleitet.[3]

Auf den Sandwich-Inseln endlich sind monotone Gesänge und Trommelschläge die Begleitung des Tanzes. Erst sind sie leise und langsam, dann aber, wenn die Bewegungen der Tänzer heftiger werden und der Tanz belebt wird, wird auch das Tempo der Musik schneller und ihr Ausdruck lebhafter. Alle führen dieselbe Bewegung aus und dies so exakt, daß man den Eindruck hat, es stünde ein einziger Tänzer in mehrfacher Wiederholung da.[4] Auf Hawai ist die Musik schon so zivilisiert, daß hier Tänzer- und Sängertruppen ihre Kunst gegen — Bezahlung zum besten geben.[5]

Der Allgemeincharakter der Musik auf den obengenannten Inseln ist also auch hier, soweit sie primitiv ist, Bevorzugung des Taktes vor der Melodie, wenn nicht Hervorhebung des Taktes ohne Melodie oder ganz eintöniger Gesänge, Verbindung von Gesang und Tanz. Ausübung der Musik ist auch hier von einer sich steigernden Aufregung und physischen Anstrengung begleitet.

4. AUSTRALIEN.

TASMANIEN UND NEU-SEELAND.

Australien ist das „Asyl für die Tier- und Pflanzentrachten der Vorzeit". Hier ist die Tier- und Pflanzenwelt auf früher Stufe stehen geblieben, hier ist selbst die menschliche Natur in früher Zeit erstarrt und gibt uns in ihrer Rückständigkeit ein unmittelbares Beispiel dessen, was wir einst gewesen.[6]

[1] Langsdorff, *l. c.*, I. p. 160.
[2] Langsdorff, *l. c.*, I. p. 164; Krusenstern, *l. c.*, p. 333.
[3] Meinicke, *l. c.*, p. 255 ff.
[4] Kotzebue, *l. c.*, III. p. 254.
[5] Meinicke, *l. c.*, II. p. 306.
[6] Peschel, *l. c.*

Auch die Musik Australiens haben wir von diesem Standpunkt zu betrachten, sie bietet uns wegen ihres ursprünglichen Charakters ein willkommenes Bild einfachster Kunstform. Wie überall ist sie auch hier auf das innigste mit dem Tanze verbunden, der in der Form mimischer Darstellung reichere Abwechslung bietet als auf anderen Kontinenten. Einer der wichtigsten und bekanntesten Tänze ist der Corrobberri (auf dessen Beschaffenheit wir noch später zurückkommen werden [Kap. VIII]), bei dem die Musikbegleitung eine wichtige Rolle spielt. Beckler sagt, daß Takt und Intonation der eingeborenen Musiker die größtmöglichste Genauigkeit aufweisen. Die Oktaven der Frauen und Kinder waren bei der Aufführung, die er hörte, „vollkommen rein, wie man sie in einem modernen Opernchor nur selten hört. Es ist ein absolut fehlerfreies Zusammenstimmen. Jede Note wird mit einer Art Expiration gesungen. Mit einem krampfhaften Schlürfen hört man sie alle Augenblicke Luft schnappen, die sie alsbald wieder mit sichtlicher Anstrengung verschwenden. Bei diesem fast atembeklemmenden Singen, bei der sichtlich leidenschaftlichen Erregtheit der Sänger, dem fast fortwährenden Stampfen der Füße und ähnlicher Bewegungen der Arme muß so ein Corrobberri eine ermüdende Arbeit sein.“ [1] Die drei Melodien, die Beckler zitiert, sind zwar nicht allzuschön, aber doch zu künstlich, um für ganz ursprünglich gelten zu können, und deshalb hat wohl Gerland recht, wenn er sie für zu romantisch und idealisiert hält. [2] Auch Freycinets Beispiele haben ziemlich moderne Form [3] und dürften schwerlich ganz naturgetreu sein. Zu dieser Vermutung glaube ich umsomehr berechtigt zu sein, als die Beschreibung von Wood und Wilkes [4] wesentlich von Freicinets und Becklers Darstellung abweicht. Was Beckler ein Ballet nennt, ist nach Wilkes überhaupt kein Tanz in unserem Sinne des Wortes. Er besteht aus heftigen Bewegungen der Arme und Beine, während die Instrumentalmusik — wenn man sie so nennen darf — aus einigen Schlägen auf die

[1] Beckler, *l. c.*, p. 82.
[2] Gerland, *l. c.*, VI. p. 753.
[3] Freycinet, *l. c.*, II. p. 774.
[4] Wilkes, *l. c.*, p. 188.

Schilder besteht, deren Rhythmus mit dem der Gesänge übereinstimmt. Die Eingeborenen singen niemals mehrstimmig, und die einzige Begleitung ist eine Art Baß, „ein tieftönender Grunzlaut, der unten in der Kehle angestimmt wird". Von Harmonie, rein oder unrein, weiß Wilkes nichts zu erzählen. Im allgemeinen scheinen die australischen Gesänge mit hohen und lauten Tönen zu beginnen, und mit tiefen und schwachen aufzuhören, während der Rhythmus mit Bumerangs, Trommeln oder Stöcken angegeben wird, von denen einer über die Brust gehalten wird, während der andere ihn schlägt. Allerdings besitzen die Australier auch Instrumente mit bestimmten Tönen, in Port Essington und Port Jackson eine Nasenflöte aus Bambus, die Töne hervorbringt, welche den Australiern musikalisch vorkommen.[1]

Topinard sagt von ihnen: „Les Australiens aimant le chant: quelque chose de monotone et de rhythmé indéfinitivement répété dans le ton mineur, dont les oreilles européennes ont peine à saisir l'agrément. En revanche ils sont insensibles à nos mélodies."[2]

In Neu-Süd-Wales singen die Eingeborenen, während sie in ihren Kanoes fahren, gern im Takte zum Ruderschlag. Alle ihre neuen Gesänge kommen aus dem Norden, woraus Angas auf eine „Einwanderung von den asiatischen Inseln" schließt,[3] während dies doch nur beweißt, daß Lieder im Norden erfunden wurden. Howitt teilte die australischen Lieder in drei Klassen ein: Tanzmusik, Beschreibung von ernsten und komischen Ereignissen, die den Komponisten interessierten, endlich eine ziemlich ausgedehnte Klasse von Liedern, die „mit der Zauberei" in Verbindung stehen.[4] Ihre einfachen und ein bischen monotonen Lieder scheinen dem Neuling auf diesem Gebiete zuerst wenig Melodie zu besitzen, doch allmählich fühlt auch er ganz deutlich, wie sie auf die Eingeborenen einen so mächtigen Eindruck ausüben können. Der Charakter der australischen Musik hängt zum guten Teil von

[1] Gerland, *l. c.*, VI. p. 752. [2] Topinard, *L'Australie*, p. 72.
[3] Angas, *l. c.*, II. p. 216. [4] A. W. Howitt, *l. c.*, p. 327.

ihrem Rhythmus ab, der stark hervorgehoben wird, aber sehr unregelmäßig ist, da der Sänger häufig zwischen $^2/_4$ und $^3/_4$ Takt wechselt; dieser Wechsel entsteht durch beständige Änderungen des Tempos, während welchen plötzliche Übergänge durch ein merkwürdiges Hinüberschleifen eines Tones zum andern entstehen, die so klingen, als ob man langsam eine Violinsaite aufzöge.[1] Das alles aber hat einen nicht zu verkennenden Einfluß auf das Gefühl des Eingeborenen. Die Musik erregt seinen Zorn, mit ihr stürzt er in die Schlacht, eilt zum Tanze und zur Jagd oder ergibt sich willig dem Befehl seines Gebieters, der ihn zur Arbeit anhält.[2] Für diese verschiedenen Anlässe sucht sich der Eingeborene immer den bestimmten Rhythmus heraus, der ihrem Verlaufe am besten entspricht: schnell für den Tanz, langsam und feierlich für die Liebe, wild und pathetisch für die Trauer. Die Musik ist manchmal nicht unharmonisch, und in der Stille der Nacht, aus weiter Entfernung erklingend, hat sie etwas besänftigendes und wohlgefälliges an sich.[3] Lloyd erzählt von einem Eingeborenen, den er in der Nähe einer Missionsstation traf, daß er durch sein gutes musikalisches Gehör und durch sein wunderbares mimisches Talent das Gelächter der Anwesenden in hohem Grade erregte.[4] Durch die ihm versprochene Gabe von Tabak und durch den Beifall verleitet, ließ er sich zu immer neuen Produktionen bewegen. Leider wird im allgemeinen nichts getan, um die Eigenproduktion der „Wilden" zu unterstützen. Im Gegenteil: Howitt bedauerte immer, daß wir eigentlich so wenig von den Gesängen der Schwarzen zu hören bekommen. Sie würden uns über die geistigen Fähigkeiten, ihre Intelligenz und Phantasie einen willkommenen Aufschluß geben. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen aber sind sie vielen ein bedeutungsloser und barbarischer Gesang, und für die Missionäre, die am meisten davon wissen könnten, sind sie ein Zeichen des Heidentums, das außer Übung kommen und in Vergessenheit geraten müsse. Die Folge dieser An-

[1] Howitt, *ibid.* [2] Salvado, *l. c.*, p. 182.
[3] Eyre, *l. c.*, II. p. 240. [4] Lloyd, *l. c.*, p. 455.

schauung wird sein, daß sie alle über kurz oder lang verloren sein werden. „So wird den Eingeborenen die Quelle eines bescheidenen und unschuldigen Vergnügens einfach benommen, von zweifellos wohl gesinnten, aber geistig beschränkten Männern.“[1]

Noch mehr aber als diesen mißverstandenen Kulturbestrebungen fällt dem wohlverstandenen Vorgehen der europäischen Regierungen zum Opfer. Gegen diese schonungslose Tyrannis sind die nunmehr ausgerotteten Tasmanier eine schreiende Anklage für alle Zeiten, gegen die sich — in diesem Falle England — schwerlich wird verteidigen können. In ihrem „wilden“ Zustande waren die Tasmanier heitere Leute. Erst in ihrem unglücklichen Kriege mit den Weißen wurden sie „mürrisch, trotzig, eigensinnig und nichtswürdig“. In dieser Periode hörte man selten das Freudengeschrei beim Corrobberri. Und doch hatten noch damals ihre Gesänge Melodien, die den Eingeborenen nicht minder gefielen als den Europäern. Augenzeugen erzählen Beispiele tiefster Gemütserregung, die durch ihre nationale Lyrik hervorgerufen wurde, Tränen wurden vergossen, bis die leidenschaftliche Erregung einen fast aufrührerischen (tumultuous) Charakter annahm.[2]

Viele Gesänge und Tänze der Tasmanier waren von anderen Stämmen entlehnt, und manches Lied wurde gesungen, ohne daß man den Text verstanden hätte. Beide Geschlechter sangen. Sehr beliebt war es, nach dem Gesang mit den Lippen einen Laut hervorzubringen, der etwa dem Schnauben der Pferde glich. Ihre Poesie war meistens eine Improvisation, deren Gegenstand die wichtigsten Ereignisse des Tages bildeten.[3]

Labillardière berichtet, die Eingeborenen hätten in Terzen gesungen, was jedoch Bonwick zu bezweifeln scheint. Auch Dr. Roß[4] sagt, ihre Musik sei nicht vielmehr als eine häufige

[1] Howitt, *l. c.*, p. 327. [2] Bonwick, *l. c.*, p. 28. [3] *Ibid.*, p. 29.

[4] Ich muß mich im Zitat mit Bonwick begnügen, *l. c.*, p. 30, da er so oberflächlich und unwissenschaftlich zitiert, daß die Originalberichte nicht zu finden sind.

Wiederholung derselben Note, als ob Wortsilben weich und fließend ausgesprochen würden. Deshalb ließe sich der Charakter dieser Musik durch bloße Nachahmung ihrer Sprache ebensogut wiedergeben als durch punktierte Noten. Sie beginnen mit der Terz des Grundtones (ob mit der oberen oder unteren, ist nicht gesagt), und hören mit der oberen Terz auf; manchmal gehen sie plötzlich in die Oktave über (ich vermute, in die höhere). Die Musik ähnelt sehr stark den monotonen Liedern des Dudelsacks. Wahrscheinlich um den ohnehin unklaren Eindruck seiner sehr oberflächlichen Beschreibung noch zu verdunkeln, zitiert Herr Bonwick zwei australische Gesänge,[1] die er Barron Field[2] und Eduard Jones[3] entnommen hat, die beide den Tasmanischen ähnlich sind. Wünschenswerter wäre es jedenfalls gewesen, das Urbild zu zitiren, das man zur Konstatierung der Ähnlichkeit doch im Kopf haben muß. Wenn aber dort dem Gedächtnis alles entschwunden ist, dann ist es wohl gefährlich eine Ähnlichkeit zu konstatieren.

Einen viel günstigeren und zuverlässigeren Bericht haben wir von Evans, der von den Stimmen der tasmanischen Sänger ganz entzückt war. Ihre feine, sorgfältige Melodieführung, der sichere Takt, mit dem sie sangen, machten einen so guten Eindruck, daß selbst das verwöhnteste Ohr dieser Musik mit Freude lauschen konnte. Die Frauen sangen auch während der Abwesenheit ihrer Männer (Seehundsfänger) einen Gesang, in dem sie die Gottheit zum Schutze der Männer anriefen. Er war von gefälligen Bewegungen begleitet und enthielt eine liebliche Melodie.[4] Das alles ist nun für immer verstummt, denn die Tasmanier sind eine, durch die Grausamkeit der Weißen, ausgerottete Rasse. Sie standen den Fremden freundlich gegenüber und kamen auch einer der ersten Niederlassungen am Flusse Derwent wohlwollend entgegen. In großen Scharen zogen sie mit grünen Friedenszweigen singend auf den englischen Offizier zu, der jedoch mit „Kartätschen

[1] Bonwick, *l. c.*, p. 31 u. 33.
[2] Barron Field, *l. c.*, p. 433.
[3] Ed. Jones, *l. c.*
[4] Evans, *l. c.*, p. 20.

und gefüllten Schrotbüchsen" auf sie schießen ließ, und eine fürchterliche Verheerung unter ihnen anrichtete. Seit dieser Zeit hat alle Gemeinschaft zwischen ihnen und den Engländern aufgehört. So berichtete schon im Jahre 1822 der Engländer Evans (Surveyor General).[1]

Weit erfreulichere Berichte als von Tasmanien haben wir von Neu-Seeland. Neu-Seeland ist wahrscheinlich das älteste Stück der Erdoberfläche, es ist mit einigen kleineren umliegenden Inseln die erste und tiefste Stufe der geologischen Umwälzungen; nach ihm kommen der Reihe nach Australien, Amerika, Afrika, Asien, Europa.[2] Dieser Umstand zugleich mit dem schon bei Australien bemerkten Stillstand auf tiefer Stufe, läßt die Betrachtung Neu-Seelands für unsere Zwecke von besonderem Werte erscheinen.

Von den Maoris auf Neu-Seeland behauptet man, daß ihre Musik die der andern Polynesier weit übertreffe.[3] Sie singen bei jeder Gelegenheit, sie rudern im Takt mit der Melodie, die von einem Chor Ruderer in den Kanoes gesungen wird, sie tanzen zur Musik, und sprechen selbst manche Gebete („E-Karakia") in musikalischem Rhythmus. Sehr gebräuchlich ist es, ein wichtiges Ereignis dadurch zu feiern, daß entsprechende Worte einer bekannten Melodie angepaßt werden; solche Gesänge leben in der Erinnerung aller und werden durch mehrere Generationen hindurch erhalten.

Die Kriegsgesänge der Maoris haben einen ausgesprochenen Rhythmus, der durch entsprechende Körperbewegungen verstärkt wird. Als sie einmal an Bord eines europäischen Schiffes einen solchen Gesang aufführten, wurden die taktmäßigen Schritte so heftig und das Fußstampfen so stark, daß sie das ganze Schiff erschütterten. Vergebens versuchte der Kommandant des Schiffes sie zum Einhalt zu bewegen, sie tanzten und sangen fort, bis sie ganz erschöpft von der Anstrengung ihres so hoch als möglich intonierten Gesanges aufhören mußten.[4] Im Gegensatz hierzu erwähnt Grey, daß die

[1] *Ibid.*, p. 13 u. 14.
[2] R. Taylor, *l. c.*, p. 444.
[3] Meinicke, *l. c.*, I. p. 330.
[4] Wood, *l. c.*, II. p. 162.

Maoris weder Takt noch Rhythmus beim Singen einhalten, und die Sänger jede Note ganz nach Belieben aushalten. Da ich keine Ursache habe, eine der beiden Bemerkungen für unrichtig zu halten, so schließe ich daraus, daß bei den Maoris, wie bei den meisten primitiven Völkern, beide Arten von Musik vorkommen, die taktmäßige und der „freie Vortrag". Wie schwer es ist, die Maori- und wahrscheinlich auch manche andere Naturmusik in europäischer Notation wiederzugeben, erhält aus einer genauen Erklärung, die James A. Davies[1] gibt: „Ich habe mir viel Mühe gegeben, die Lieder der Neu-Seeländer genau wiederzugeben, und habe mich dabei eines mit Gradeinteilung versehenen Monochords, und eines andern Instrumentes bedient, das die Intervalle des chinesischen Kin hat; trotzdem war es so schwer, das genaue Intervall zu finden, daß ich für mathematische Genauigkeit nicht einstehen kann. Ich darf übrigens zu meiner Entschuldigung anführen, daß der Sänger die musikalische Phrase nicht immer genau wiederholt hat, obgleich dies ohne strenge Kontrolle nicht bemerkbar war, und auch dann nur für Wenige; der allgemeine Eindruck auf Europäer war der der Monotonie. Ich muß hinzufügen, daß ich Musik mehr als zwanzig Jahre lang studiert und manches wichtige Buch darüber gelesen habe; trotzdem kann ich diese Lieder nur annähernd richtig zitieren, und werde mich aufrichtig freuen, wenn sich jemand finden sollte, dem das besser gelingt. Wenn ich die Lieder nach meiner Notation selbst sang, so wurden sie als richtig befunden, und der Eingeborene fügte hinzu: er werde bald einen Sänger aus mir machen."[2] [Musik-Beil. No. 6.]

Unter den verschiedenen Gesängen der Neu-Seeländer mag ein Gesang erwähnt werden, der den Namen Toto-waka hat. Obgleich er als Komposition nicht sehr wertvoll ist, entspricht er doch vollkommen dem Zweck, für den er bestimmt ist, nämlich um einer Anzahl von Personen eine gleichzeitige Wirkung beim Heranziehen von Holzblöcken oder beim Ziehen

[1] Davies, in Greys *Polynes. Mithol.*

[2] *L. c.*, p. 326.

der Kanoes zu ermöglichen. Wer je den Gesang der Matrosen gehört hat, wenn sie ein Schiff beladen oder ein Seil ziehen, wird vollkommen verstehen, wie jener gesungen wird. Diese Gesänge haben ein verschiedenes Zeitmaß, je nachdem sie zum Ziehen von schweren oder leichten Lasten bestimmt sind.[1]

Außerdem haben die Maoris Gesänge, die zuweilen auch in mehreren Stimmen gesungen werden („Rurerure"). Es sind in der Regel Liebeslieder. Die Aufführung ist häufig von unanständigen Geberden begleitet. Der Ngeri ist ein Kriegsgesang, bestimmt die Krieger beim Kriegstanz im Takt zu halten. Der von Shortland zitierte Ngeri ist uralt und soll von Hawaiki hergebracht worden sein. Der Waiata ist bestimmt, „ein- oder mehrstimmig" gesungen zu werden, aber ohne Aktion;[2] er ist also kein dramatischer Gesang wie der Rurerure. Der bei Shortland zitierte Waiata ist von einer Frau komponiert. Von diesen Gesängen gibt es zwei Arten „Waiata-aroha", Liebeslieder und „Waiata-tangi", Trauerlieder.[3]

In den Sagen und Märchen der Maoris spielen Feen eine nicht geringe Rolle. Die Maoris stellen sich dieselben vor mit lichter Hautfarbe und blonden Haaren, fast wie Europäer. Es muß jedoch bemerkt werden, daß sie Feen schon kannten, bevor Europäer nach Neu-Seeland kamen. Von ihnen hat, der Sage nach, einst der Häuptling Kanawa (der vor Ankunft der Europäer starb) ein Lied gelernt, das noch heute in der Poesie Neu-Seelands erhalten ist. Der Kern dieser Sage scheint ein Traum (oder eine Illusion) zu sein.[4] Die Feen erschienen dem zu Tode erschreckten Häuptling und seiner Schar des Nachts in den Wäldern der Berge, tanzten und

[1] Shortland, *l. c.,* p. 139. [2] *Ibid.,* p. 156.

[3] Diese und andere Bemerkungen Shortlands sind wörtlich übersetzt in Hochstetters Neu-Seeland, deutsche Ausgabe, p. 509, jedoch ohne Angabe oder Andeutung der Quelle. In der englischen Ausgabe ist dieses Kapitel weggelassen, mit der Bemerkung, der Autor hätte darüber dem englischen Publikum nichts neues bieten können. Er hätte aber wenigstens dem deutschen Publikum etwas neues geboten, wenn er die Quelle angegeben hätte, die er übersetzt hat.

[4] Grey, *Polynes. Myth.,* p. 292.

sangen bis zum frühen Morgen, bei dessen Anbruch sie verschwanden. Die Feen der Maoris werden stets als lustige und freundliche Wesen geschildert, die beständig singen wie Grillen.

Auch in Australien finden wir, daß in der Musik der Takt vor der Melodie bevorzugt wird, daß erst bei jenen Stämmen, die schon Anfänge einer Poesie besitzen, ein taktloser, dem Rezitativ ähnlicher Gesang vorkommt, daß die Melodie monoton ist, Gesang mit Tanz verbunden ist, und die musikalische Aufführung von einer starken psychischen Erregung ausgeht, die mit physischer Anstrengung verbunden ist.

5. AMERIKA.

Die ursprüngliche Bevölkerung Nord-Amerikas ist dem Untergange geweiht. Before our very eyes it has to disappear and to perich, sagt Martius.[1] Was immer auch heute noch zur Erhaltung und Bildung der Urbevölkerung geschehen möge, der Unterschied zwischen der alten und neuen Rasse ist zu groß, als daß sich beide zu einer Gesamtnation vereinigen ließen. Amerika ist übrigens nicht das einzige Land, das sich zu wiederholtenmalen vergebens bemüht hat, die fertigen Resultate jahrhundertelanger, stetiger Kulturentwicklung mit einem Male auf ein Volk zu übertragen, das auf früherer Kulturstufe stehen geblieben ist. Es ist nie im stande, die Vorteile dieser Kultur vollständig zu erfassen und lernt anderseits mit unglaublicher Geschwindigkeit ihre Laster. Merkwürdigerweise ergibt sich die Minderwertigkeit einer Vereinigung beider Rassen auf rein körperlichem Gebiete geradeso wie auf geistigem. Dem Volke, das in sich selbst nicht den Keim und die Kraft zu weiterer Entwicklung gehabt hat, kann sie von außen allein nicht gegeben werden. Mehr als anderswo

[1] Martius, *l. c.*, p. 4. Über diese merkwürdige Tatsache, die Amerika nicht allein angeht, deren Betrachtung uns aber zu weit führen würde, verweise ich auf eine auch in anderer Beziehung ausgezeichnete Schrift Gerlands: „Über das Aussterben der Naturvölker."

gilt hier Goethes Wort: „Willst du entstehen, entsteh auf eigene Hand.“

Die Ureinwohner Amerikas lassen sich für unsere Betrachtung leicht in mehrere Gruppen teilen: die Indianer des Nordens und Südens, die verhältnismäßig hoch entwickelte Bevölkerung Zentral-Amerikas, die Eskimos im Norden, die Feuerländer im Süden und die über den ganzen Kontinent verbreiteten Neger.

Die Indianer hatten als Musiker lange Zeit keinen guten Ruf, und manche Reisende haben behauptet, daß sie weder Harmonie noch Melodie kennen. In solchem Umfang hat Catlin dieses Urteil bestritten.[1] Obgleich er zugibt, daß in ihren „Gesangsübungen“ Melodie vollständig fehlt, so behauptet er doch, „daß ihre Gesänge hauptsächlich von heftig ausgestoßenen rauhen, geräuschvollen Gutturaltönen gebildet werden, von einem Gebell, Gekläffe und Geschrei, das vollkommen im Takt ausgeführt wird, nicht nur mit Methode, sondern auch mit Harmonie in dem Wahnsinn.“ Auch bei den Indianern finden wir trotz der Armseligkeit der eigenen Musik das werkwürdige Nachahmungstalent, das uns schon bei andern Naturvölkern, namentlich den Hottentotten, auffiel. Knaben ergehen sich häufig in der Wiederholung gewisser Abschnitte berühmter Reden, die sie im Gedächtnisse behalten. Es ist ganz merkwürdig, wie rasch die Eingebornen Gesänge auffassen und nachahmen, die sie von Reisenden gehört haben. Sie lernen in kurzer Zeit den 100. Psalm und manchen schottischen Kirchengesang.[2]

Auch die Indianerkinder erfassen in den Sonntagsschulen einfache Melodien mit großer Leichtigkeit.[3] Anderseits haben indianische Originalkompositionen auch auf Europäer großen

[1] Catlin, *l. c.*, I. p. 242.

[2] Sproat, *l. c.*, p. 64. Die weitere Folgerung Sproats, daß deshalb das musikalische Talent der Indianer ein sehr großes sein muß, ist unrichtig. Nachsprechen und Nachsingen kann der Papagei auch, und er ist weder ein Musiker noch ein Philosoph.

[3] Powers, *l. c.*, p. 407.

Eindruck gemacht, ähnlich wie das bei den Hottentotten der Fall war. Powers, der sich selbst nicht für einen Musiker hält, hat hier einfachen Melodien gelauscht, die ihn zu Tränen rührten, und er erklärt ohne Scheu, daß in dem Chor der Kabinapek-Stämme eine kurze melodische Wendung, die von den Männern allein gesungen wurde, eine der rührendsten war, die er je gehört hat.[1]

Natürlich ist die musikalische Begabung nicht bei allen Stämmen gleich. In Port des Français an der West-Küste Nord-Amerikas hat La Pérouse die Indianer häufig singen hören und dabei folgende Bemerkung gemacht:[2] „Wenn der Häuptling mich auf dem Schiffe besuchen wollte, so ruderte er gewöhnlich, zunächst singend, um das Schiff und breitete seine Arme in Kreuzesform über die Brust, zum Zeichen der Freundschaft. Dann kam er an Bord und führte hier eine Pantomime auf, die entweder Kampf, Überfall oder Tod darstellen sollte. Das Lied, das diesem Tanze voranging, klang ganz angenehm und erträglich harmonisch.“ Wenn wir uns auf die Korrektheit des Zitats verlassen könnten, so müßten wir sagen, daß es nicht ganz leicht gewesen sein muß, es zu intonieren. „Die stärkeren Stimmen singen es eine Terz tiefer, die Frauen eine Terz höher als die natürliche Stimmung.“ Darnach müßten sie in Quinten singen. La Pérouse zitiert aber das Lied nur in Terzen, daher ist mir nicht klar, ob er sich bloß schlecht ausgedrückt hat, oder ob das Notenzitat nicht vollständig ist, denn er sagt weiter: „Einige singen die Oktave und machen oft eine Pause von zwei Takten, wo ihnen das Lied zu hoch ist;“ diese Oktave zitiert er auch nicht in Noten, woraus man vielleicht schließen darf, daß er auch die Quinten in den Noten einfach wegließ.

Am Nootka Sund (östl. Ecke der Hope-Bay, Breite 49°, Länge 233; Westküste Nord-Amerikas) singen die Indianer ihre Lieder sehr gut zusammen, trotzdem die Zahl der Sänger oft sehr groß ist. Die Variationen sind zahlreich und aus-

[1] *Ibid.*, p. 212. [2] La Pérouse, *l. c.*, II. p. 150.

drucksvoll, die Melodie „unwiderstehlich besänftigend". Außer diesen Chören singen einzelne Sänger „Sonnetten" von feierlichem Charakter und halten Takt, indem sie die Hand gegen die Hüften schlagen. Zur Begleitung dient eine Rattel, die neben der Pfeife das einzige Instrument der Eingeborenen ist.[1]

Bei den Apaches (Süd-West von Nord-Amerika) tanzen alte Matronen und kleine Kinder solange, bis sie nicht mehr stehen können und aus Erschöpfung aufhören müssen.[2]

Unter den Hyperboräern (Stämme nördl. vom 55. Parallelys.) sind es besonders die Thlinkits (an den Inseln und Küsten des Copper River und River Ness), die „Musik und die Künste pflegen".[3] Zu bestimmten Zeiten, morgens und abends, singen sie in Chören. Jedermann nimmt an dem Konzert teil, und nach dem klagenden Charakter des Gesanges zu schließen, sollte man glauben, sie hätten ein tiefes Gefühlsinteresse daran. Die Männer tanzen, und die Weiber, die „dick und schlaff" sind, begleiten sie mit Gesang und dem Tamburin.[4] Auch die Sitka-Stämme (am Sitka Sund) tanzen und singen beständig.[5]

Die Indianer von Alaska bei Fort Yukon (einst zu Russisch-Amerika, jetzt zu den Vereinigten Staaten gehörig), kannten einen Gesang, der von ihren Bootsleuten im Chor gesungen wurde, gewöhnlich unisono. Es soll ein uralter Gesang gewesen sein, denn die Worte waren der gegenwärtigen Generation nicht mehr verständlich.[6] Zu andern Zeiten sangen sie monotone Chöre begleitet von Gongs, mit dem Text Yung, iya, iya etc. Der Tanz, den sie dabei aufführten, war eine Art Pantomime.[7]

Am Klamath-river in Kalifornien leben drei verschiedene Stämme, die Yúrok, Károk und Módok (soviel wie am untern, obern und mittlern Fluß). Die Károk-Stämme, die

[1] Cook, *II. voyag.*, p. 310. [2] Schwatka, *l. c.*, p. 51.
[3] Bancroft, *l. c.*, I. p. 242.
[4] Bancroft, I. p. 112; Langsdorf, *l. c.*, II. p. 114.
[5] Lisiansky, *l. c.*, p. 240. [6] Whymper, *l. c.*, p. 234.
[7] Whymper, *l. c.*, p. 143.

schönsten von den dreien, haben einen feierlichen „Versöhnungstanz“. Er wird von den Männern allein getanzt, die sich dabei in einer langen Reihe aufstellen, angetan mit dem fantastischen Putz der Indianer. Dann fangen zwei oder drei Sänger einen improvisierten Gesang an, eine Art von Anrufung der Geister, und gelegentlich stimmen sie alle einen längst bekannten und fixierten Choral (fixed choral) an, dessen Textworte nichts bedeuten und unzähligemal wiederholt werden. Sowohl während des Rezitativs, wo jeder Sänger unabhängig von dem andern die Geister anruft, als in dem Choral hielten sie ausgezeichnet Takt, und das ohne den Takt zu schlagen. Die Tänzer heben und senken lediglich den Fuß langsam und regelmäßig.[1] Dasselbe wird von den Viàrd oder Wiyot (am Eel River), berichtet. Wir finden denselben monotonen Gesang, einen Chor, dessen Text nichts bedeutet, gelegentlich improvisiertes Rezitativ, während der Takt merkwürdig gut gehalten wird, ohne daß man einen Taktstock u. dergl. benutzen würde. Nur südlich von der Humboldt-Bay schlagen die meisten den Takt, wenn sie singen.[2]

Die Yumas in Kalifornien haben nur wenige monotone Lieder; ihre Jünglinge erobern das Herz der Angebeteten durch „unglückseliges Flötenspiel“; das Instrument ist aus Rohr gebaut.[3] In Shawanee (im Tenessee-Staat) pflegten die jungen Leute der Umgegend des Abends auf Rohrpfeifen zu spielen; die Melodien hatten einen angenehmen, aber klagenden Charakter, und hatten den Zweck, die Weiber aus dem Dorfe in die Stille der Wälder oder an die Ufer rauschender Bäche zu locken, wo ihnen die Verehrer ungestört ihre Liebe erklären konnten. Bei Tage sind nämlich alle Liebesbezeugungen verboten, und dieser Gebrauch hat fälschlich zu der Anschauung geführt, daß die Geschlechter der Indianer keine Liebesbezeugungen gegeneinander kennen. Des Nachts aber kann man häufig einem Indianerjüngling mit einer brennenden

[1] Powers, *l. c.*, p. 31. [2] Powers, *l. c.*, p. 105.
[3] Bancroft, *l. c.*, I. p. 516.

Fackel in der Hand begegnen. Mit dieser betritt er das Schlafgemach seiner Geliebten, das Tag und Nacht offen ist, da diese Indianer keine Feindseligkeiten von einander zu fürchten haben. Löscht sie die Fackel aus, dann darf er sie in seine Arme schließen, wenn nicht, dann mag er gehen, „with a disappointed and throbbing heart“.[1]

Im Gegensatz zu den bisherigen Berichten aus älterer Zeit haben neuere amerikanische Forschungen so viel indianische Originallieder in moderner Notierung der Öffentlichkeit übergeben und so interessante Talente beobachtet, daß die musikalische Begabung der Ureinwohner in ganz neuem Lichte erscheint. Die Untersuchungen von Barrows,[2] J. C. Fillmore,[3] Miss Alice C. Fletscher, La Flesche,[4] haben zwar trotz des reichen Liedermaterials, das zum Teil in ganz unwirtlichen Gegenden mühsam gesammelt wurde, keineswegs die amerikanische Urmusik zu Tage gefördert, aber sie haben uns doch gezeigt, daß auch in der Brust des primitivsten Indianers derselbe musikalische Instinkt, dasselbe Harmoniebedürfnis schlummert, wie in uns, und daß ihre Fähigkeiten nur ganz leise von unserem Fortschritt berührt zu werden brauchen, um sich bald in überraschender Weise zu enfalten. Lieder von solcher Gefühlstiefe und solchem Melodienreiz, wie sie in den Sammlungen der obenerwähnten Forscher vorkommen, sind für den Musiker ebenso interessant wie für den Psychologen und Ethnologen.

Wenden wir unseren Blick nach Zentral-Amerika, so stoßen wir zunächst in Mexiko auf die Überreste einer verhältnismäßig hohen Kultur. Leider hat das Christentum hier seinerzeit alles vernichtet, was an Wissenschaft und Kunst zu finden war, Bibliotheken verbrannt, Tempel zerstört, Bilder und Statuen zerschlagen, um schließlich auf den rauchenden Trümmern zu triumphieren. Für die Urbevölkerung daselbst

[1] Ashe, *l. c.*, II. p. 69. [2] Barrows David P., *l. c.*, p. 38.

[3] J. C. Fillmore, *Tigua, l. c.*, What do Indians mean? *l. c.*, Kwakiutl, *l. c.*

[4] Fillmore, Fletscher, La Flesche, *Omaha, l. c.*

müssen diese europäischen Eroberungen dieselbe Bedeutung haben, wie für uns die Völkerwanderung, die Christen denselben Ruf, wie bei uns die Vandalen. Was wir heute noch von der alten Musik in Mexiko wissen, spricht auch hier zu gunsten jener alten Kultur. Tezcuco in Mexiko war das Zentrum der Musik, hier gab es einen Musikrat, der aber auch Künste und Wissenschaften zu unterstützen und hauptsächlich die Jugenderziehung zu überwachen hatte.[1] Die alte Bevölkerung scheint in der Tat Musik geliebt zu haben, bei Volksfesten nicht minder als bei Gebeten und Opfern zu Ehren der Götter.[2] Dies gilt sowohl von der aztekischen Bevölkerung Mexikos, wie von der Maya oder Quichée-Bevölkerung Zentral-Amerikas, vom Drama ebenso wie von der lyrischen Poesie und dem Tanze, und man behauptet, daß auch ihre Mimik und Gymnastik Fortschritte gemacht haben muß, die unser Erstaunen hervorrufen würden, wenn wir Gelegenheit hätten, das noch unmittelbar vor uns zu sehen, was leider dem spanischen Fanatismus zum Opfer gefallen ist.[3] Selbst Torquemada spricht noch von den ursprünglichen Gesängen[4]: „Los primeros cantos van en tono baxo, como bemolados y despacio; y el primero es conforme ala fiesta, y siempre le comiençan aquellos dos maestros, y luego todo el coro lo prosique juntamente con el bayle“.

Hoch auf dem Turme des Tempels zu Teotihuacan (sieben Seemeilen von Mexiko), dessen Ruinen noch bestehen, waren verschiedene musikalische Instrumente angebracht, deren Töne, begleitet von dem Klange weithinschallender Metallplatten (Ranking hält sie für Gongs), die Andächtigen zum Gebete versammelte.[5] In Tlaloe herrschte der eigentümliche Gebrauch, daß sich die Priester in allen Tempeln einer Fastenzeit von vier Tagen unterwarfen und sich dann des Nachts unter dem Klange von Hörnern, Muscheln und andern Instrumenten auf einen bestimmten Platz begaben, wo sie sich ganz entblößt

[1] Bancroft, *l. c.*, II. p. 492; Prescott, *l. c.*, p. 81 fl.
[2] Nebel, *l. c.*
[3] Brasseur, *l. c.*, p. 8.
[4] Torquemada, *l. c.*, I. p. 593.
[5] Prescott, *l. c.*, p. 92.

einer blutigen Geiselung unterwarfen. Dann stürzten sie sich in die Wogen, begannen mit Händen und Füßen herumzuschlagen und erhoben ein fürchterliches Geschrei, indem sie dabei den Ruf der Wasservögel nachahmten. Nach dem Bade ging es wieder unter Musikbegleitung zurück zum Tempel, wo sie sich dem Schlaf ergaben. Dabei sollen einige im Schlafe gesprochen, andere herumgegangen sein, während wieder andere schnarchten oder seufzten.[1] Diese halb wahnsinnige Autohypnose sollte die Musik offenbar unterstützen helfen. So weit die alten Berichte.

Was wir aber heute noch von Musik antreffen, ist schon viel zu sehr von Europäern beeinflußt, als daß es für uns in Betracht kommen könnte. Das gilt namentlich von den Beispielen, die Tschudi gibt, wobei er den modernen Einfluß selbst zugesteht.[2] Die Yaquis in New Mexiko sind „gute Musiker" und ahmen auf ihren Instrumenten alles nach, was sie zufällig zu hören bekommen.[3] Dasselbe wird von den Eingeborenen in der Provinz Vera Cruz behauptet.[4] Tanz, Musik und Gesang sind ihre Lieblingsbeschäftigungen, aber sie geben sich denselben selten hin, ohne sich bei dieser Gelegenheit zu betrinken.[5] Auch in Guatemala gibt es unter unzivilisierten (auch zivilisierten?) Einwohnern keine musikalische Unterhaltung ohne Kneiperei und sie hören erst auf, bis sie alle den Höhepunkt ihrer Wünsche erreicht haben: vollkommen trunken zu sein.[6] Dasselbe gilt von den Einwohnern von Honduras[7] und überhaupt von den Nationen des Isthmus.[8] Ich brauche wohl nicht zu sagen, an welche europäischen Kulturvölker mich dieser Brauch erinnert. Es ist eines der so zahlreichen Beispiele, wo der Kulturmensch im Spiegel des Naturmenschen sich selber sieht, oft zu seinem

[1] Bancroft, *l. c.*, III. p. 338, alte mexikanische Instrumente: Brasseur, *l. c.*, p. 8 u. 9.
[2] Tschudi, *Reiseskizzen* und Sartorius, *l. c.*, p. 99.
[3] Bancroft, *l. c.*, I. p. 584. [4] *Ibid.*, I. p. 631.
[5] *Ibid.*, I. p. 635. [6] *Ibid.*, I. p. 706.
[7] *Ibid.*, I. p. 735. [8] *Ibid.*, I. p. 774.

größten Schrecken. So wie der früher erwähnte Jesuit beim Anblick des buddhistischen Gottesdienstes ausrief, ein Kollege von ihm müsse schon früher dagewesen sein, so ist es manchem andern in diesen Teilen der Welt ergangen. Gerade in Zentral-Amerika bei den Yukas hat seinerzeit Acosta (lib. V. cap. 27) von einem Idol „Tanga tunga" gesprochen, das die christliche Dreieinigkeit darstelle. Er konnte sich den Gebrauch eines solchen Bildnisses nur dadurch erklären, „daß der Teufel, der immer die Mysterien der Kirche nachzuahmen versuche, dieses Idol erfunden habe."[1] Indessen ist die Auffassung dieses Idols als Dreieinigkeit mehr das Produkt seiner eigenen Phantasie gewesen und der Name sollte „Acatanca" lauten. Noch weit überraschendere Entdeckungen machten die Spanier gleich bei der ersten Eroberung von Yukatan und Mexiko. Die Bevölkerung sah so jüdisch aus, daß die Spanier glaubten, die zehn verlorenen Stämme Israels vor sich zu haben. Andere glaubten, die spanischen Juden müßten schon vor ihnen hier gewirtschaftet haben. Dieselbe Idee tauchte namentlich in Anbetracht zahlreicher jüdischer Gebräuche und einzelner Worte bei den meisten Schriftstellern über die Indianer bis auf den heutigen Tag auf und veranlaßte schließlich eine genaue Untersuchung und, wie ich glaube, auch Lösung der Frage,[2] mit dem Resultate, daß die zehn Stämme Israels als Rasse längst verschwunden sind. Spuren davon mögen auch anderswo zu finden sein.

Bei den obenerwähnten Yukas gab es feierliche Trauerzeremonien für den verstorbenen König, bei denen eigens dazu angestellte Männer und Weiber Trauergesänge sangen und die Tugenden und Heldentaten des verstorbenen Königs priesen.[3]

Die Irokesen scheinen ein ausgebildetes Taktgefühl besessen zu haben, in ihrer Musik sowohl wie in ihren Tänzen. Ihre Melodien jedoch waren unsäglich armselig. Sie kannten nicht die „natürlichen Intervalle des Ganz- und Halbtones".

[1] Garcilasso, *l. c.*, I. p. 120. [2] Ausland 1865, p. 12.

[3] Garcilasso, *l. c.*, II. bk. VI., chap. V. p. 114.

„Durch ihre Musik geht immer ein alles beherrschender und immer wiederkehrender Ton, von dem die andern in allen möglichen Intervallen und Intervallteilen abweichen.“ (Meint der Verfasser damit vielleicht ein auffallendes Hervortreten des Prinzips der Tonalität?) Die Melodien der Irokesen, wenn man diesen Namen ihren überaus einfachen Minnegesängen geben darf, sind ziemlich mannigfaltig und sehr wohl im stande, Begeisterung oder Trauer hervorzurufen. In ihren Gelegenheitsgesängen, wie in dem Ah-dó-weh, waren die Worte oft aus dem Stegreif erfunden. Die Indianerstimme, besonders die der Weiber, klang ganz musikalisch und war in hohem Grade bildungsfähig.[1] Bei den Irokesen nehmen Konzerte eine nicht unbedeutende Stelle unter den „Unterhaltungen“ an.[1] Die Teilnehmer versammeln sich in einem Saale, an dessen Wänden sie auf Bänken sitzen, in einer ununterbrochenen Reihe, jeder mit einer Rattel in der Hand. Diese Ratteln geben verschiedene Töne, je nach der Größe der inliegenden Muschelschalen und der Löcher, die eingebohrt sind. Ist alles zur Aufführung bereit, dann beginnt einer einen Gesang, zu dem die übrigen mit ihren Ratteln den Takt schlagen und zuzeiten im Chore singend einfallen.[2]

Wie in Zentral-Amerika, so ist auch in Süd-Amerika die Musik ein Produkt von Ursprünglichkeit und alter Kultur. Nur in wenigen Beispielen ist noch die reine Primitivität erhalten. In Peru und Bolivia soll die Musik eine ziemlich hohe Stufe erreicht haben, aber alles unter europäischem Einfluß.[3] Weddell zitiert zwei solche Melodien, die Waiños der

[1] Herr Morgan rechnet, wie leider sehr viele englische Schriftsteller, Musik zu den „amusements“. Es sollte doch nicht verkannt werden, daß Musik, wie alle Kunst, eine Erbauung ist, und die eigentliche Bedeutung von „amusement“ dazu ebensowenig paßt, wie zur Wissenschaft oder dem religiösen Gottesdienst. Aber selbst bei den „Wilden“ ist Musik und Tanz ein wohl vorbereitetes großes Fest, das ebensowenig ein gewöhnliches „amusement“ ist als eine Tragödie.

[2] Morgan, *l. c.*, p. 289.

[3] *Zwei peruanische Gesänge* (modern), harmonisiert von Ambroise Thomas bei Comettant, *l. c.*, p. 584; *Instrum., ibid.*, p. 577—585.

Quichua-Indianer, und die Callahuayas der gleichnamigen Indianerstämme, beide in zwei Städten der Provinz Muñecas.[1] Weddell selbst sagt: „Comme on peut le supposer, les airs que l'on entend le plus ordinairement, dans les réunions boliviennes, sont importés de la mère-patrie: ce n'est pas à dire cependant qu'il n'en existe pas de purement nationaux." Von den letzteren wird leider nichts zitiert. — Bei den Inkas in Peru hatten die Amantas und die Haravecs oder Dichter die Aufgabe, die nationalen Annalen zu führen; letztere wählten überdies die wichtigsten Ereignisse der Geschichte für ihre Balladen aus, und haben so manchen Namen durch die Verbindung mit ländlichen Melodien späteren Generationen aufbewahrt.[2]

Nach Inca Rocas Ansicht müsse man nur die Vornehmen in den Wissenschaften unterrichten, nicht die niedrigen Leute, weil sie sonst übermütig würden und dem Staate dadurch Schaden erwachse. Zum Lehrfach selbst gehörte im alten Peru die Kenntnis der Kalenderordnung und der Musik. Die Peruaner „verstanden einige Akkorde, besaßen eine Art Hirtenpfeife aus vier Schilfrohren bestehend, jede von höherem Tone als die andere."[3]

In Chili spielt der Nationaltanz „Samacueca" eine große Rolle. Die Musik dazu ist abermals ein Gemisch von Spanisch und Indisch und wird im Chingano (Amphitheater) aufgeführt, und zwar ausschließlich von Frauen. Eine altmodische lange, schmale Harfe ist das Musikinstrument, das mit einem Ende auf den Schoß der Spielerin, mit dem andern, in 10 Fuß Entfernung, auf der Bühne ruht. Eine andere Musikerin schlägt lustig den Takt auf dem Resonanzboden des Instruments, eine dritte spielt Guitarre, auf der sie volle Akkorde mit Benützung sämtlicher Saiten anschlägt.[4] — Die Gesänge der Araucaner in Chili sind zwar weniger von der Kultur beeinflußt, aber positiv schlecht, eine Pfeife ist ihr einziges Instrument;[5] ebenso

[1] Weddell, *l. c.*, p. 199, 202. [2] Prescott, *l. c.*, I. p. 117.
[3] Bastian, *Altes Amerika,* II. p. 884.
[4] Wilkes, *l. c.*, I. p. 170. [5] Waitz, *l. c.*, III. p. 515.

schlecht ist der Gesang der Cariben, die ihre Instrumente nur zu Signalzwecken benutzen.[1]

In Paraguay scheinen die Abiponen noch zur Zeit der ersten Bekanntschaft mit den Europäern für Musik nicht unempfänglich gewesen zu sein. Die viola d'amour machte großen Eindruck auf sie, den der Jesuit Dobrizhoffer auch bei seinen Bekehrungsversuchen mit Erfolg benützte.[2] Bei der Geburt eines Knaben haben die Eingeborenen bestimmte Spiele, die 8 Tage lang dauern, während welcher Zeit die Männer lustig darauf lostrinken und abwechselnd trommeln und singen.[3] Bei Trauerzeremonien schlägt eine Frau zwei große Trommeln und singt dazu einen Trauergesang, während die übrigen die Taktschläge der Trommel mit der Stimme markieren. Auch diese Feier dauert 8 Tage. Dobrizhoffer behauptet, daß Frauen Jammern leichter finden als Schweigen, und das sei der Grund, weshalb man des Nachts in diesen Gegenden so selten Ruhe habe.[4]

Auch die Indier in Patagonien haben ihre Trauerzeremonien, bei denen sie Klagegesänge singen und auf den Boden stampfen, um damit den „bösen Geist" zu verscheuchen.[5] Daselbst haben die Tehuelches bald gelernt, das gewöhnliche Signalhorn zu blasen, das sie in Rio Negro oder zu Punta Arenas zu hören gewohnt waren. Die meisten haben überdies ein gutes musikalisches Gehör. Indessen sind ihre eigenen Gesänge nicht melodiös, deren Texte eine Wiederholung von Worten, die gar keinen Sinn haben. In früheren Zeiten sollen die alten Männer gewohnt gewesen sein, Erzählungen von den Traditionen des Stammes und manche Gebete zu singen, doch ist diese Sitte gänzlich außer Gebrauch gekommen.[6]

Die Indianer am Roráima-Gebirge in British-Guiana hatten eine sehr geräuschvolle Musik, die sie bei Tänzen und Trink-

[1] Waitz, *l. c.*, III. p. 387. [2] Dobrizhoffer, *l. c.*, I. p. 70.
[3] Dobrizhoffer, *l. c.*, II. p. 218. Instrumente aus Paraguay bei Comettant, *l. c.*, p. 541—543.
[4] *Ibid.*, II. p. 278. [5] Falkner, *l. c.*, p. 118.
[6] Musters, *l. c.*, p. 181.

gelagen aufführten. Männer und Weiber, von einem Dirigenten geleitet, sangen ihre monotonen Lieder mit Begleitung von Trommeln und Rohrpfeifen. Der Dirigent hatte einen Bambusstab, mit dem er auf den Boden stampfte, und durch den hohlen Ton, den der Stab dabei von sich gab, den Rhythmus markierte. Der Text der Gesänge war eine endlose Wiederholung von „Heia, Heia".[1]

Die Charruas (Südamerika) kennen weder Spiele noch Tanz, noch Lieder, noch Musikinstrumente, nicht einmal gesellschaftliche Unterhaltungen. Ihr strenger Ernst scheint alle Leidenschaften zu unterdrücken. Ihr Lachen besteht nur in einem Verziehen der Mundwinkel, laut lachen sie nie. Sie sprechen auch nicht laut, selbst bei dem Todesstoß brechen sie nicht in laute Klagen aus. Laute Rufe scheuen sie so sehr, daß sie auf 10 Schritte Distanz niemanden rufen, sondern vielmehr ihn einzuholen trachten. Sie verehren keine Gottheit und haben keine Religion, keine Gesetze, keine Regierung. Sie sind voll Ungeziefer, das die Frauen mit Vergnügen suchen, auf die Spitze der Zunge setzen, dann zerbeißen und verzehren.[2] (Dieser Gebrauch soll allen Indianern eigen sein.)[3]

Die Guaranys, die ebenfalls nie laut lachen, haben „ehedem Musik und Tanz nicht gekannt".[4] Auch die Guanas, (deren Zahl auf 8000—20 000 geschätzt wird), sollen nach Azara keine Musik besitzen. Und doch hat Azara bei ihnen einen Knaben nach einem „taktmäßigen Lärm" tanzen gesehen, woraus wir schließen können, daß dieser Lärm die Stelle der Musik vertrat. Übrigens behauptet Wied,[5] daß allen Indianern Amerikas eine gefühllose Gleichgültigkeit bei frohen und traurigen Ereignissen eigen sei, deren Beobachtung, wie wir oben gesehen haben, lediglich darauf beruht, daß europäische Reisende den Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Indianern häufig mißverstanden haben.

[1] Appun, *l. c.*, II. p. 297 fl.
[2] de Azara, *l. c.*, p. 77 u. 78.
[3] *Ibid.*, p. 122.
[4] *Ibid.*, p. 111.
[5] Wied-Neuwied, *l. c.*, p. 311.

In Brasilien ist die ursprüngliche Musik der Indianer allerdings auch nur selten erhalten, aber das Resultat der Kultureinflüsse ist in mehrfacher Beziehung interessant. Die Vorstellung, die der Indianer am obern Laufe des Amazonenstromes von einem Feiertag hat, ist unzertrennlich von Prozessionen, Maskeraden, mimischen Darstellungen (besonders Tierpantomimen), einem Durcheinander von Trommeln und Pfeifen, und — die Hauptsache — von dem Vergnügen sich langsam, aber gründlich zu betrinken.[1] Diese Indianer halten die römisch-katholischen Feiertage mit großer Regelmäßigkeit und an Sonntagen sieht man sie in langen Prozessionen zur Kirche ziehen. Drei alte Weiber halten den „Sairé", in Kattun gekleidet, mit Schmuckgegenständen und Spiegeln umgeben. Mit diesen Spiegeln locken die Jesuiten die „Wilden" zur Kirche, denn diese sehen sich gern darin, und laufen den Spiegeln solange nach, bis sie endlich im Gotteshaus sind.[2] — Zu Alagôa Dourada (im Hochland von Brasilien) fand Burton mehr europäische als Indianermusik, obgleich auch sie ursprünglich genug war, wenn auch in anderm Sinne. Man sang während des Mahles, was Herrn Burton bewog, über Tafelmusik eine kleine Abhandlung zu schreiben, die mit einem klassischen Rezept von Crambambuli schließt.[3] Auch bei den Coroados in Brasilien sind Gesang, Tanz und Trunk zu einem Gesamtkunstwerk vereinigt, ein Krug macht die Runde von einem Sänger zum andern, und je öfter er herumkommt, desto allgemeiner und lärmender wird die Musik und der Tanz. Dazu singt man den schönen Text: Hy, ha, ha.[4] Auf Mexiana, einer Insel in der Mündung des Amazonenstromes, herrscht die Sitte, jedes wichtige Ereignis in Verse zu bringen, die mehreremal wiederholt werden. So fängt z. B. einer zu singen an:

„Der Padre war krank und konnte nicht kommen."
Chor: „Der Padre etc."

[1] Bates, *l. c.*, II. p. 201.
[2] Bates, *l. c.*, I. p. 310.
[3] Burton, *l. c.*, I. p. 155.
[4] Martius, *Spix.*, *l. c.*, II. p. 235.

Dann setzt die Musik ein, ohne Chor, der mittlerweile ein anderes Ereignis sucht, um einen Vers darauf zu machen. Dann fährt einer fort:

„Er sagte uns, wir sollten am nächsten Tag kommen, um nachzusehen, ob es ihm besser geht.“

Chor: „Er sagte uns etc.“

Mit dieser Abwechslung von Solo und Chor wird die Erzählung bis zu Ende gesungen.[1] Bei einem Kaschirigelage der Yuruna griff bei erhöhter Stimmung eine Art Monologisieren um sich, wobei ein paar Sänger, jeder für sich singend, in der Hütte herumgingen.[2] Ein andermal schritt bei einer ähnlichen Gelegenheit der Festherold unablässig, die Trompete querhaltend, mit monotonem Gesang zwischen den Gräbern auf und nieder (die Yuruna beerdigen ihre Toten mitten im Hause; dort sind auch die Wölbungen der Gräber sichtbar). Die einzelnen Verse des endlosen Liedes dauerten eine gute Minute und wurden bald, meist mit demselben Wortlaute, wieder aufgenommen; dazwischen bot der Sänger andern zu trinken an und vergaß auch die Musikantenkehle nicht. Läva náim, läva náim, läva náim oder hānaná, so klang es ohne Ermüden.[3]

Wollen wir uns in Südamerika nach wirklich primitiver Musik umsehen, dann müssen wir zu den Feuerländern gehen. Schon die bekannte amerikanische Expedition unter Wilkes fand, daß die Eingeborenen in Tierra del Fuego, an der Nassau-Bay, große Mimiker waren in Ton und Gebärde, und jedes englische Wort ganz korrekt nachsprechen konnten. Ihre Tonnachahmung war geradezu erstaunlich. Einer von ihnen sang, dem Tone einer Violine folgend, die Oktave korrekt hinauf und hinunter. Man fand später, er konnte „den Dreiklang intonieren und der chromatischen Skala fast fehlerlos folgen.“ Sie haben alle musikalische Stimmen, sprechen immer im Tone Gis, wobei sie mit A aufhörten, wenn sie um Ge-

[1] Wallace, *Amaz. and Rio Negro, 2nd edit.*, p. 65.

[2] Von den Steinen, *l. c.*, p. 260.

[3] *Ibid.*, p. 266; *brasil. Instrum.* bei Comettant, *l. c.*, p. 534—540.

schenke baten und sangen überhaupt in einem fort.[1] Ihr beständiges Mienen- und Gebärdenspiel verhinderte die Expedition, nach den Namen von Gegenständen zu fragen. Zeigte man nach der Nase, so sagten sie nicht das entsprechende Wort, sondern machten einfach die Bewegung nach, mit der man nach der Nase zeigte. Diese Art von Nachahmung scheint hier fast krankhaft zu sein, zumal ähnliche Fälle bei Naturvölkern oft geradezu epidemisch werden, so auf den Philippinen.[2]

Wilkes sagt, die Feuerländer selbst hätten keine eigentlichen Gesänge eigener Komposition; nur wenn sie ihre Freundschaft zu erkennen geben wollten, faßten sie den Besucher am Arm, stellten sich ihm gegenüber auf, und indem sie 2—3 Zoll über die Erde aufsprangen, zwangen sie den Gast, zu einem einfachen, monotonen Gesang Takt zu halten.[3] Das scheint sich indes nur auf einen bestimmten Stamm zu beziehen, denn Bridges, der viele Jahre unter den Feuerländern lebte, erwähnt eine ganze Reihe von Gesängen der Feuerländer, von denen er mehrere Arten aufzählt. Lóima heißt der Gesang eines Mannes, der im Begriffe ist, Blutrache auszuüben; Telanía ist eine Totenklage; Arua ist der Gesang des Doktors; Jacóus wird von dem Volke zur Unterhaltung gesungen. Diese letztere Art ist die beste; außerdem gibt es eine ganze Reihe von Gesängen, an die sich ein nicht näher bezeichneter Aberglaube betreffs des Ursprungs knüpft. Sie werden vom Vater auf den Sohn übertragen. Es sind Lieder ohne bestimmte Bedeutung und mit eigentümlichen Namen: Upóush, der Westwind; Hahnisaf, der Himmel des Nordens; Shúcoosh, der Gansgeist; Aloocoosh,

[1] Wilkes, *l. c.*, I. p. 125. Wenn nur die Beschreibungen etwas sachgemäßer wären. So allgemeine Phrasen wie „ascended and descended the octave“, „he could sound the common chords“ sind überhaupt nur zu verstehen, wenn man sich auf Deutungen einläßt. Die Angabe: er sprach in Gis, ist vollständig zwecklos, wenn nicht die Stimmung mit angegeben ist.

[2] Jagor, *Philip.*, p. 159 . . . Über die Bedeutung der Nachahmung für das musikalische Talent siehe meinen Aufsatz: Das musikalische Gedächtnis, *l. c.*, p. 219.

[3] Wilkes, I. p. 127.

die dickköpfige Ente etc.; fast jeder Vogelname wird gebraucht, um verschiedene Arten dieser Gesänge zu kennzeichnen.[1]

Ihre Freude an europäischer Musik wird auch von anderer Seite bestätigt, scheint also allen Stämmen gemeinsam zu sein. Die Musik einer Conzertina ergötzte sie über alle Maßen, und es war offenbar, daß sie einen besonderen Reiz für sie hatte.[2]

Auch im äußersten Norden Amerikas spielt Musik eine wichtige Rolle, obgleich wir auch hier scharf unterscheiden müssen zwischen dem, was die Eskimos selbst produzieren, und was sie unter der Anleitung der Europäer lernten. Wood sagt, sie wissen wenig von Musik und musikalischen Instrumenten. Auch Hall spricht in seinem Bericht fast gar nicht über Musik, und die wenigen Bemerkungen,[3] die er darüber macht, sagen, daß er auf seiner Expedition nicht viel Musik gehört hat. Wood erwähnt ihren Lieblingsgesang, Amnaaya, der keine bemerkenswerte Melodie hat, sehr armselig klingt[4] und von „lächerlichen Gebärden" begleitet ist.[5] Andere kurze Gesänge dienen zur Begrüßung der Gäste.[6] Bedeutender als das Kompositionstalent der Eskimos ist ihre Begabung für die musikalische Reproduktion. Da nun oft beide Fähigkeiten mit dem Worte „musical" bezeichnet werden, wovon die verschiedenen Herren Verfasser oft die wunderlichsten Vorstellungen haben, so kommen leicht die widersprechendsten Urteile zum Vorschein. So sagt Waitz,[7] die Eskimos besäßen „wirkliches musikalisches Talent", und Nansen nennt sie „erstaunlich musikalische Leute".[8] Sie erfänden satirische Gesänge, die gegen ihre Freunde oder gegen die Mitglieder der europäischen Expedition gerichtet waren. Die Melodien stammen manchmal von bekannten europäischen Liedern, sind aber nicht selten originelle Erfindung. Auch diese ist jedoch von europäischer Musik beeinflußt, religiöser und weltlicher.[9] Daraus erhellt,

[1] Bridges, *l. c.*, p. 207, 208.
[2] Snow, *l. c.*, II. p. 15.
[3] Hall, *l. c.*, p. 66 u. 76.
[4] Wood, *l. c.*, II. p. 717.
[5] Sabine, *l. c.*, p. 201.
[6] Ambros., *l. c.*, I. p. 6.
[7] Waitz, *l. c.*, III. p. 309.
[8] F. Nansen, *l. c.*, II. p. 344.
[9] F. Nansen, *l. c.*, II. p. 347.

daß sich die auf den ersten Blick scheinbar widersprechenden Urteile Woods und der andern Reisenden ganz gut zu dem Resultate vereinigen lassen, daß das unverkennbare musikalische Talent der Eskimos erst unter europäischem Einflusse ausgebildet worden ist. Letzteres ist insbesondere in Grönland der Fall. Parry berichtet, daß die Eskimos zwar sehr laut sprachen und schrieen, als sie gegen das Schiff ruderten, aber unter allen den Lautäußerungen war kein eigentlicher Gesang, nicht einmal ein artikulierter Ton zu hören. Am Deck des Schiffes angelangt, nahmen ihre Äußerungen zugleich mit ihrem Erstaunen zu, und sie drückten ihre Freude durch laute und wiederholte Ausrufe aus, die sie fortsetzten, bis sie ganz heiser und ohne Atem waren. Während der großen Kälte konnte man überdies eine in gewöhnlichem Tone gehaltene Konversation auf eine Distanz von 1 engl. Meile hören, den Gesang auf noch viel größere Entfernung.[1] Bei Abschluß eines Tausches schlägt der Verkäufer den Takt auf einer Trommel, der Käufer auf seinem eigenen Rücken zu einem Lied, das von den Kaufgegenständen handelt.[2] Gesänge und Deklamationen hört man in Grönland gewöhnlich bei Festen, im Freien, unmittelbar nach dem Mahle, besonders von den Männern. Der Sänger schlägt zu seinem Gesang den Takt mit dem Stock auf eine Trommel, gestikuliert und tanzt dabei.[3] In Grönland gibt es überdies eine Art musikalisches Duell, bei welchem eine Ehrenbeleidigung durch öffentliche Aufführung von Spottgesängen entschieden wird, bei denen das Publikum den Sieg entscheidet.[4] Bei den Tanzfesten, welche die Grönländer zur Zeit der Wiederkehr der Sonne veranstalten, bestehen die Produktionen aus mehreren Abteilungen, in denen jeder der Musiker vier Gesänge singt; die ersten zwei enthalten lediglich das Thema Amna-Ajah, die andern sind ein Rezitativ, dessen kurze Strophe ohne Reim mit dem Chore Amna-Ajah abwechselt.[5] Im Orgelspiel sind die Grön-

[1] Parry, *l. c.*, p. 143; noch auffallendere Beispiele über größere Fortpflanzung des Schalles auch in unseren Gegenden, Ausland 1871, p. 837.

[2] Ratzel, *l. c.*, II. p. 731.

[3] Rink, *l. c.*, p. 34.

[4] Rink, *ibid.*; Crantz, *l. c.*, p. 164.

[5] Crantz, p. 164.

länder ausgezeichnete Schüler; ihre Fingerfertigkeit wird nicht weniger gerühmt als ihr musikalisches Gehör und ihre schönen Stimmen, die beide eine ganz gewöhnliche Erscheinung sind.[1]

Es bleibt uns schließlich noch ein Stamm zu besprechen, der über ganz Amerika verbreitet ist, und dessen musikalische Leistungen die Aufmerksamkeit mancher Europäer auf sich gezogen haben, es sind die Neger. Es mag unpassend erscheinen, die Neger an dieser Stelle abzuhandeln, aber es ist gerade ihre Leistungsfähigkeit unter dem Einflusse der Kultur, über die wir einige Bemerkungen zu machen haben. Im allgemeinen glaube ich sagen zu können, daß diese Negergesänge bedeutend überschätzt worden sind, und daß wir in den meisten Fällen nichts als schlechte Nachahmungen europäischer Kompositionen vor uns haben, die der Neger aufgefangen und mangelhaft mit entsprechenden Änderungen wiedergegeben hat. Es kommt auch vor, daß ein Schriftsteller das Lob der Negergesänge („negro-songs“) dem andern entnimmt, dann daraus auf großartige musikalische Fähigkeit schließt und gar nicht merkt, daß diese Gesänge (songs!) gar nicht musikalische Gesänge, sondern einfach Gedichte sind. Das gilt von den häufig zitierten negro-songs von Day[2] und Busch.[3] Letzterer erwähnt, daß das einträgliche Geschäft, das die Neger mit dem Absingen ihrer Lieder in den Straßen der amerikanischen Städte machten, die Weißen veranlaßte, diese musikalischen Produktionen nachzuahmen, sich das Gesicht zu schwärzen, und eigene „Kompositionen“ als Negerlieder vorzutragen. In der Beurteilung und Auswahl solcher Gesänge, die der amerikanische Musikalienhandel aus demselben Grunde als Negerkomposition ausgibt, werden wir daher nicht wenig vorsichtig sein müssen.

Zuerst war es Miss Mc. Kim und Herr Spaulding, die den Versuch machten, Negerlieder zu veröffentlichen.[4] Miss Mc. Kim gab später im Verein mit Allen und Ware eine ganze

[1] Etzel, *l. c.*, p. 551. [2] Day, *l. c.*, II. p. 121. [3] Busch, *l. c.*, I. p. 254.

[4] Mc. Kim in Dwights *Journ. of Music, l. c.;* H. G. Spaulding, *„Under the Palmetto“, l. c.*

Sammlung heraus, die größtenteils von den Negern zu Coffins Point und auf den benachbarten Plantagen, auf St. Helena gesammelt wurden. Ich glaube nicht, daß sie und alle übrigen das Lob der Verfasser verdienen, denn sie sind eine unverkennbare „Verarbeitung“, um nicht zu sagen unbewußte Entlehnung von Nationalliedern aller Völker, von Militärsignalen, bekannteren Märschen, deutschen Studentenliedern u. a. Es müßte denn ein reiner Zufall sein, daß ich deren Spuren so häufig vorfand. Miss Mc. Kim selbst sagt,[1] es sei schwer, die eigentümlichen Kehllaute und rhythmischen Effekte in Noten wiederzugeben, fast so schwer wie beim Vogelsang oder der Äolsharfe. „Doch der größte Teil der Negermusik ist „civilized in its character“, teilweise unbewußt beeinflußt von den Weißen, teilweise direkt nachgeahmt. Damit entfällt für uns die Notwendigkeit eingehender Betrachtung, obwohl wir sie erwähnen mußten, weil sie so häufig ohne weiteres als Beispiele primitiver Musik angeführt wurden. Ihr, wenn auch entlehnter, Melodienreichtum, ist längst nichts primitives mehr. Auch das Harmoniegefühl scheint ziemlich entwickelt zu sein; Soyaux hat von Negermädchen in Sierra Leone, ihrer afrikanischen Heimat, Melodien singen hören, die zwei andere ganz harmonisch begleiteten.[2] Von den halbzivilisierten Negerliedern Nordamerikas sollen jedoch die Negerlieder auf Barbados ausgenommen werden — wie die Berichterstatterin[3] meint — obgleich sie sonst zugibt, daß sie ihren originalen Charakter unter dem Einfluß der Weißen rasch verlieren. Dahin gehören zum Teil auch die Gesänge der Bahama-Neger (östlich von Cuba), die vor der Hütte eines sterbenden Freundes gesungen wurden und sich auf dessen Tod bezogen.

If hevry day was judgment day,
Somebody's dying here to-day.[4]

[1] Allen, Ware, Mc. Kim, *Slave Songs, l. c.*, p. VI; eine andere interessante Sammlung von ethyopischen Negermelodien in Christys: „Plantation-Melodies“.

[2] Soyaux, *l. c.*, II. p. 174.

[3] Marknengo-Cesaresco, *l. c.*, p. 5.

[4] Edwards, *l. c.*, p. 525.

Erwähnt sei noch der „Gesang der Lastträger in Rio de Janeiro“,[1] der jedoch nichts anderes ist als ein Ruf, der den Zweck hat, die Taktmäßigkeit der Arbeit zu ermöglichen.

6. EUROPA.

Den Versuch, in Europa noch Spuren ursprünglichster Musik zu finden, können wir wohl von vornherein aufgeben. Gewöhnlich werden in Studien über die ältesten Zustände Europas die Gebräuche der Juden und Zigeuner als Beispiele ursprünglicher Sitten in Betracht gezogen. Die jüdische Musik — auch die der Synagogen ist indes längst modernisiert, trotzdem sie viel alte Gesänge bewahrt hat, deren süßliches lamentabile noch in den Kompositionen Mendelssohns unverkennbar ist.[2] Über die Ursprünglichkeit der Zigeunermusik läßt sich eher streiten, und Liszt hat in der Tat behauptet,[3] daß die ganze sogen. ungarische Nationalmusik eigentlich Zigeunermusik sei; doch haben zahlreiche Gegenschriften hervorgehoben, daß die Poesie und Musik des Zigeuners „so lumpig und bunt wie er selber“, von überallher zusammengebettelt ist,[4] und daß umgekehrt den Zigeunern die Musik auf den großen ungarischen Gütern „geradezu eingekeilt werden muß“.[5]

Was aber auch immer über die Beeinflussung und Modernisierung ursprünglicher Musik in allen Teilen der Erde gesagt werden kann, sie selbst ist n o c h n i c h t g a n z verloren gegangen und wir haben zu viel Beschreibungen von Reisenden, die als erste Europäer fremde Gegenden betraten, um die ganze Musik der Naturvölker einfach zu übergehen, wie dies nicht nur tatsächlich geschehen ist, sondern hie und da geradezu als

[1] Wilkes, I. p. 53.

[2] Nachweise bei C. Engel (Mus. Anc. Nat., p. 349).

[3] Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie.

[4] St. Bartalus, *l. c.*, p. 60.

[5] A. v. Aidelburg, *l. c.*, p. VIII; zahlreiche weitere Literaturangaben über die Zigeuner bei Liebich, *l. c.*, *Zigeunerinstrum.*, bei Comettant, *l. c.*, p. 282—284.

die empfehlenswerte Methode bezeichnet wurde.[1] Wir haben von der Musik der Naturvölker nicht nur größere direkte Erfahrung als von der der Griechen und Römer, wir haben auch in vielen Fällen, nicht nur musikalisch, noch immer den Primitive-Zustand vor uns, in welchen die Menschheit in der ältesten Steinzeit gelebt hat.

Zu dem naheliegenden Versuch, das musikalisch-ethnologische Material zu schönen Systematisierungen und Klassifikationen zu verwerten, Gesetze und Beziehungen zwischen Musik, Rasse, Klima etc. herauszufinden, finde ich mich nicht veranlaßt, da sich mir wenigstens eine derartige Notwendigkeit aus der Natur der Sache selbst nicht ergeben hat. Indes kann ich nicht verschweigen, daß ähnliche Versuche gemacht worden sind.

Fétis hat seinerzeit den Vorschlag gemacht, die Musik eines Volkes zur Bestimmung seiner Rasse zu Hilfe zu nehmen.[2] Er gedachte dazu speziell das musikalische System, oder genauer die musikalische Skala zu benutzen. Ich fürchte, daß diese Methode kein exaktes Resultat zu Tage fördert. Daraus, daß zwei Völker dieselbe Skala haben, folgt durchaus nicht deren gemeinsame Abstammung und umgekehrt. Mit Recht hat schon damals, als Fétis zuerst den Gedanken aussprach, Gaussin[3] hervorgehoben, daß sich die Musik eines Volkes mit zunehmender Zivilisation entwickelt, und daher bald ein anderes Aussehen haben kann, als die eines zurückgebliebenen Seitenzweiges desselben Stammes. Auf die Musik ganz primitiver Völker ist der systematische Begriff der „Skala" überhaupt nicht anwendbar. Jeden Moment können sie dazu kommen, irgend eine Tonfolge systematisch zu ordnen und festzuhalten, und sich dadurch von Völkern desselben Stammes zu unterscheiden, oder sie können Systeme zivilisierterer Völker annehmen. Zwar scheinen sich Broca[4] und Topinard[5] für

[1] So unbegreiflicherweise von Zamminer, *l. c.*, p. 368.
[2] Fétis, *Classificat. des races humaines, l. c.*, p. 134.
[3] *Ibid.*, p. 143. [4] *Ibid.*, p. 145.
[5] Topinard, *L'Anthropologie*, p. 6.

Fétis ausgesprochen zu haben, und es gibt ja auch gewisse Fälle, in denen die Gemeinsamkeit des musikalischen Charakters und Systems, nebst vielen andern Gründen, für eine Gemeinsamkeit der Abstammung sprechen, aber ein sicheres Resultat erreicht man damit noch viel weniger als bei Schädelmessungen, der Einteilung nach der Hautfarbe oder den Haaren. Einen rein erhaltenen musikalischen Typus können wir ebensoschwer wissenschaftlich nachweisen, als die Rassenreinheit. Mein eigener Versuch, eine Gesetzmäßigkeit zwischen bestimmten Rassen und der musikalischen Begabung herauszufinden, ist mir wenigstens vollständig gescheitert, obgleich es auf diesem Gebiet für Systemmacher noch immer etwas zu tun gibt. Da man aber auf ethnologischem Wege bereits drei bestimmt abgegrenzte musikalische Stadien gefunden hat, die bestimmten Instrumenten entsprechen, so würde es mich nicht wundern, wenn jemand etwa sieben verschiedene Rassen mit siebenfacher musikalischer Begabung herausfände. Wie dem auch sei, man wird gut tun, bei solchen Versuchen und ethnologischen Urteilen überhaupt den willkürlichen und subjektiven Begriff des musikalischen ganz wegzulassen und sich gleich bestimmt dahin auszudrücken, ob man darunter versteht, Komposition oder Reproduktion, schöne Stimmen, Gesang, oder Instrumentalspiel, Liebe zur Musik oder eigene Tätigkeit (und welche), Gelehrigkeit beim Unterricht und musikalischen Fleiß, oder Nachahmungstalent, gutes Gehör, Taktgefühl, musikalisches Empfinden, Fühlen oder Urteilen, absolutes oder relatives Tongedächtnis, Harmonie oder Melodiegefühl etc. Das alles aber heißt gewöhnlich „musikalisch"; man kann sich vorstellen, wie verschieden die Urteile sein müssen, die alle in diesem einen Worte enthalten sind.

II. Sänger und Gesang.

Fast über den ganzen afrikanischen Kontinent verbreitet finden wir eine Art fahrender Künstler, Leute, deren Beruf es ist, im Dienste eines mächtigen Häuptlings zur Verherrlichung seiner Person und zur Erhöhung seines Glanzes, die nie versiegende Macht und Pracht der Kunst zur Geltung zu bringen. Das Vorkommen einzelner Sänger ist umso auffallender, als sonst die Kunst, oder wenigstens die Musik ein Volksfest ist, an dem sich alles beteiligt, nicht nur als Zuseher, sondern als Darsteller. Das ist wenigstens in den allerältesten Zeiten der Fall. Man kann daher durchaus nicht sagen, daß die Kunst ihre Entstehung den Berufskünstlern, und diese ihre Stellung der Gnade und Großmut der Häuptlinge verdanken. Im Gegenteil, was auf diesem letzteren Wege zu stande kommt, ist durchaus eine geringere Sorte der Kunst und wie mir scheint, auch ein Produkt späterer, wenn auch noch immer sehr primitiver Kulturstufen.

Die Sänger sind in Afrika eine Art Sycophanten. Die Häuptlinge halten sich deren zwei oder drei, die dann die Fremden von Staatswegen zu begleiten, Gesänge zum Lobe des weißen Mannes, ganz besonders aber zu dem des Königs, zu singen haben. Es ist dabei ihre Aufgabe, den „Witz und das Genie“ eines großen Mannes zu preisen, als welchen sie jeden ansehen, in dessen Dienst sie sich momentan begeben. Bleibt nachher die erwartete Bezahlung aus, so gehen sie in den Dörfern herum und widerrufen alles, was sie gutes von ihrem „Gönner“ gesagt haben. Diese Sänger stehen auch in dem Rufe großen Reichtums und ihre Frauen haben mehr „blaue Steine und Kristalle“ als die Frau des Häuptlings. Sie werden als ehrlos angesehen, man verweigert ihnen sogar die

gewöhnliche Art des Begräbnisses, und stellt statt dessen ihren Leichnam aufrecht in einen hohlen Baum, wo man ihn verfaulen läßt.[1] Merkwürdig, wie frühzeitig die Kunst zu ökonomischen Zwecken verwendet wird, wie von allem Anfang an jedermann diese Art der Kunstübung verachtet, und sich doch aus Angst vor des „Künstlers“ Macht diesem Treiben beugt, und den verachteten ökonomischen Effekt durch eigene Beiträge unterstützt und seiner Pflege weiterhilft.

Jobson fand am Gambia jeden Häuptling von einer Zahl solcher Musikanten umgeben, die „Jelle“ oder „Jellemen“ genannt wurden. Die wichtigsten Anlässe, bei denen sie zu fungieren hatten, waren das Fest der Beschneidung und die Begräbnisse. Das erstere versammelte das ganze Land, während laute Musik, Geschrei und Tänze die Nacht hindurch andauerten.[2] Außerdem feiern männliche und weibliche Sänger jedes interessante Ereignis in entsprechenden Gesängen. „Schmeichelei ist natürlich die ständige Umgangsform bei dieser Klasse von Barden.“[3] In dieser Beziehung hat die Kultur auch nicht die geringste Besserung gebracht.

Lenz sagt von den Griôts (wie diese Sänger in manchen Gegenden heißen), sie seien beständig im Gefolge des Scheiks, preisen ihn sowie jeden andern, der sie dafür bezahlt, in ihren unmelodiösen Gesängen. Sie sind nicht besonders angesehen, müssen in Kriegs- und Raubzügen mitgehen, um die Teilnehmer zu ermutigen und dienen gleichzeitig als Spione.[4]

In Bechuanaland traf Mohr eine reisende Künstlertruppe (die dort Amatongas heißen) von Eingeborenen mit 6 Weibern, die sich auf dem Wege zum Bechuanafürsten Matcheen befanden, um dort Vorstellungen zu geben und zu tanzen.[5]

Auch unter den Niam-Niam gibt es solche Musikanten, die gewöhnlich in den fantastischesten Kostümen, mit Federn, Wurzeln und dergleichen geschmückt, auftreten. Manche

[1] Astley, *Collect.*, II. p. 277—279.
[2] H. Murray, *l. c.*, p. 74; *Jelles of the Soulima*, Laing, *l. c.*, p. 368.
[3] H. Murray, *l. c.*, p. 443. [4] Lenz, *Timbuctu*, II., p. 217—218.
[5] Mohr, *l. c.*, I. p. 165.

Reisende nennen sie „Minnesänger“, die Araber des Sudans nennen sie „hashash“, die Niam-Niam „Nzangah“, in Senegambien heißen sie „Griôts“[1], bei den Negern Westafrikas „Guéhués“.[2] So oft sich einer dieser Brüderschaft produziert, beginnt er sofort alle Einzelheiten seiner Reise und seiner Erfahrungen in einem emphatischen Recitativ auseinander zu setzen und unterläßt zum Schluß nicht, einen Appell an die Freigebigkeit des Publikums.

Von diesen wenig erbaulichen Beispielen gibt es hie und da rühmenswerte Ausnahmen. So hören wir einmal von einem Blinden, der zu gewissen Zeiten immer Ukuni in Ostafrika besuchte und hier, ohne jede Führung, selbst ohne die eines Hundes, jede Straßenwendung im Dorfe kannte. Hunderte von Einwohnern bewillkommten ihn und hörten ihm zu, darunter der Sultan, und alle vereinigten sich auf seine Anregung zu einem Chorgesang „von fast gottesdienstlichem Charakter“. Die Hand vor dem Mund haltend, sang er ganz angenehm klingende Lieder, die auf weite Entfernungen zu hören waren und jedermann erfreuten, besonders wenn sie in ein eigentümlich schrilles Falsett umschlugen. Ein anderer Blinder lehrte die Dorfjungen die Gesänge ihres Landes, die wirklich hübsche Nationallieder sind, und schlug dazu mit dem Fuß den Takt.[3]

Auch auf Australien gibt es solche Berufssänger und mancher Stamm hat ganze Bardenfamilien. Manche von ihnen komponieren unter „natürlichen“, andere unter „übernatürlichen Einflüssen“. Zu diesen letzteren gehören diejenigen Barden, die ihre Gesänge (auch im poetischen Sinne des Wortes) von dem Geiste des Verstorbenen, gewöhnlich eines Verwandten, im Traume erhalten.[4]

Unter den Poeten Australiens werden 2—3 große Berühmtheiten erwähnt; Grey war jedoch nicht imstande festzustellen, ob sie noch leben, in früheren Zeiten wirkten, oder überhaupt ganz der Sage angehören.[5]

[1] Schweinfurth, *l. c.*, I. p. 295. [2] Caillié, *l. c.*, p. 93.
[3] Grant, *l. c.*, p. 83, 84. [4] Howitt, *l. c.*, p. 330.
[5] Grey, *Austr.*, p. 304.

Auffallend ist bei alledem, auf wie früher Stufe sich mit dem Begriff der künstlerischen Erfindung auch der des geistigen Eigentums verbindet. Nicht nur, daß der Dichter eines Gesanges (Musik oder Text) als der eigentliche Urheber anerkannt wird, erhält er in den meisten Fällen noch viele Gaben als Lohn für sein Meisterwerk. Von den Fidschi-Inseln haben wir ein derartiges Beispiel schon erwähnt (siehe diese), die ganze Institution der Sänger in Afrika ist ein weiterer Beleg dafür. Am ausgeprägtesten aber zeigt sich der Begriff des geistigen Eigentums auf den Andamanen, wo bei dem großen nationalen Volksfeste nur der Komponist die Erlaubnis hat, seine Gesänge zu singen, mögen sie auch schon noch so populär geworden sein.[1] Die Anerkennung von seiten des Publikums ist dabei ebenso merkwürdig, wie das Verlangen der Künstler. Vor Herrn Schütt produzierten sich einmal zwei M'Anichis mit ihren Tänzen, wobei die Leute seiner Expedition zur Trommel mitsangen und reiche Gaben an Perlen, Pulver und Zeug schenkten. Immer von neuem streckten jene bittend ihre Hände aus und immer gaben die Leute, was sie nur entbehren konnten.[2]

Die Gesangskunst als solche besteht fast überall auf demselben sehr einfachen Prinzip: je lauter, desto schöner. Diese Erfahrung konnten wir in Afrika mit wenigen Ausnahmen überall machen. Allerdings haben die Naturvölker in vielen Fällen auch die Mittel zu dem nötigen Kraftausdruck. Auf Madagaskar fiel die Stärke der „musikalischen Stimmen“ besonders auf; obgleich die Männerstimme hier rauh und stark nasal klingt, so ist sie doch ungemein mächtig, und einem Redner in öffentlicher Versammlung, die unter freiem Himmel abgehalten wird, gelingt es leicht, die Aufmerksamkeit einer tausendköpfigen Menge für sich zu gewinnen.[3] Auch die Stimme der Singhalesen ist laut, wenn auch rauh und unangenehm klingend. Manche Hügelstämme der Veddas scheinen die Fähigkeit verloren zu haben, die Stimme zu modulieren, „wahrscheinlich weil sie

[1] Man, *l. c.*, p. 389. [2] Schütt, *l. c.*, p. 116.
[3] Ellis, *Madag.*, I. p. 273.

Modulationen nie gebraucht haben".[1] Auf Tahiti hatten die Eingeborenen gute Stimmen und gutes Gehör, sie waren auch gute Schüler beim europäischen Musikunterricht, aber ihre eigene Gesangsmanier gefiel den Europäern nicht, sie war monoton, die Stimme nasal und voll von unvermitteiten Übergängen von den höchsten zu den tiefsten Tönen.[2] Auf Australien galt es als besonderes Zeichen großer Gesangskunst, den letzten Ton lang auszuhalten.[3] Auch an dieser Sitte hat die Kultur nicht viel geändert, höchstens, daß sie in einzelnen Fällen aus diesem letzten Tone einen Triller gemacht hat. Bei den Papuas von Finschhafen gibt es eine Art mittelalterlicher Meistersingerschule, nach deren Regeln gewisse Gesänge nur von Personen eines bestimmten Ranges gesungen werden dürfen.[4] Obgleich es sehr schwer ist, diese Lieder in unseren Noten wiederzugeben, glaubt Schellong doch, daß ihm dies gelungen ist und citiert 18 verschiedene Melodien. [Musik-Beispiele No. 11.]

Eigentümlich ist der Anteil der beiden Geschlechter an der Gesangskunst und die Auffassung derselben bei halbcivilisierten und ganz uncivilisierten Völkern. Die Ausübung der Musik als Beruf steht in hohem Ansehen bei den Siamesen. Es ist der höchste Ehrgeiz des schönen Geschlechtes in Siam die graziösen Bewegungen und bezaubernden Melodien eines Lakhon-pu-ying oder Tanzmädchens, ausführen zu können. Diese Mädchen selbst werden von frühester Jugend an darin unterrichtet. Geht der Tag seinem Ende entgegen, dann beginnt überall Musik und Tanz. Bedenkt man dabei, wieviel Zeit die Frauen auf Musik verwenden, so daß sie fast deren einzige Beschäftigung ist, so mag es wohl überraschen, daß die Siamesen nicht größere Fortschritte darin gemacht haben.[5] In ihren Konzerten haben sie mehrstimmige Gesänge, bei denen die Frauen den Baß singen![6] Ganz im Gegensatz zu Siam gilt in Persien Singen und Tanzen als unanständig und ist wie

[1] Le Mesurier, *l. c.*, p. 340. [2] Wood, *l. c.*, II. p. 404.
[3] Lumholtz, *l. c.*, p. 156. [4] Schellong, *l. c.*
[5] Bowring, *l. c.*, I. p. 150. [6] Turpin, *l. c.*, p. 596.

fast überall im Morgenlande den Prostituierten überlassen.[1] Aus einem ähnlichen Grunde waren noch in der alten jüdischen Synagogenmusik die Geschlechter beim Gottesdienst ganz getrennt, weil man der Ansicht war, daß der Stimme des Weibes zu viel „physical attraction" innewohne.[2] In manchen katholischen Diöcesen hat sich dieser Grundsatz bis auf den heutigen Tag erhalten. Auf Nukahiwa (und zwar auf einer der Washingtoninseln) ist der Teil des Tanzplatzes, auf dem die Musik aufgestellt zu sein pflegt, für die Frauen Tabu.[3] Sonst aber ist auf primitiver Kulturstufe die Frau immer unmittelbar an den Musikfesten beteiligt. Die jungen Frauen der Yariben, die starke, helle Stimmen haben, werden zu Gattinen oder Concubinen des Monarchen bestimmt. Sie schläfern ihn mit ihrem Gesang ein, spielen Instrumente und pfeifen zusammen. Sie sind überdies gewohnt, den Männern den Hof zu machen (wie es in Afrika oft der Fall ist), und verschwenden die übertriebensten Lobreden zum Preise der Schönheiten und Vorzüge des Mannes.[4] Die Frauen im Sudan sind berühmt wegen ihres Gesanges, den sie auf dem Rebab (siehe diesen) begleiten.[5] Gardiner sagt von den Zuluweibern, daß sie ihre musikalischen Pflichten mit so andauernder körperlicher Anstrengung verbinden, daß ein europäisches Mädchen zeitlebens auf Krücken gehen müßte, wenn es so unverdrossen „arbeiten" würde, wie die Zulufrau beim Musizieren.[6] In Tanga (Ostafrika) werden Gesänge hauptsächlich durch Frauen verbreitet, von denen einige eine unglaublich große Anzahl auswendig wissen.[7] Auf Madagaskar ist die weibliche Stimme musikalisch viel bildungsfähiger als die männliche, die Frauen singen hier auch viel häufiger.[8] Auf der Insel Hervey (Freundschaftsinseln) haben die Frauen Cook oft mit Gesängen unterhalten. Sie hatten einen großen Stimmumfang, und ihre Musik sowohl wie die

[1] Della Valle, *l. c.*, p. 19, 203 u. 225.
[2] F. L. Cohen, *l. c.*, p. 84.
[3] Langsdorf, *l. c.*, p. 164.
[4] Lander, *Rec. of Clapp.*, I. p. 291, II. p. 197.
[5] Lyon, *l. c.*, p. 161.
[6] A. F. Gardiner, *l. c.*, p. 58.
[7] Baumann, *Usumbara*, p. 51.
[8] Ellis, *Mad.*, p. 274.

Stimme selbst klang sehr harmonisch.[1] Sie begleiteten sich zum Gesang, indem sie mit den Fingern schnappten. Die Kanaka-Frauen in Honolulu haben wilde, gellende Stimmen, „wie die süddeutschen Bäuerinnen",[2] aber sie singen oft und gerne.

Bei weitem der größte Teil der japanesischen Lieder wird von Mädchen gesungen, die Männer würden sich durch Gesang einfach lächerlich machen, sowie sie auch nie mit Damen in einer Abendgesellschaft tanzen würden.[3] Daß in Neuseeland die Frauen dichten und wahrscheinlich auch komponieren, haben wir bereits bemerkt. Die Mehrzahl der Chinook-Lieder (Nordamerika), die Boas gesammelt hat, war von Frauen komponiert, die entweder eine neue Melodie komponierten, oder die neuen Texte mit bekannten Melodien verbanden.[4] Die Nishinam-Frauen (Indianer) kennen eine Art musikalischen Wettstreit, den diejenige Sängerin gewinnt, die am längsten und lautesten singen kann.[5] So barbarisch diese Sitte sein mag, so müssen wir doch der Gerechtigkeit halber, wenn auch mit Bedauern, konstatieren, daß ähnliche Wettspiele auch von der „Kultur" des modernen Amerika nicht verschmäht werden. In Hubers Museum in New York fand am 23. Oktober 1892 ein solches Wettspiel zwischen einem Herrn und einer Dame auf dem Klavier statt. Es sollte ununterbrochen gespielt werden, bis zu völliger Erschöpfung eines der streitenden Teile. Man begann am 23. um 9 Uhr morgens und am 24. um 1 Uhr 52 Minuten war die Dame besiegt, nach mehr als 16 stündigem ununterbrochenem Klavierspiel. Der Herr spielte 8 Minuten länger. Als er aufgehört hatte, waren beide Daumen zur doppelten Größe aufgeschwollen, während bei der Dame das

[1] Cook, *II. voyag.*, p. 220. [2] Buchner, *Ozean*, p. 399.

[3] v. Holtz, *l. c.*, p. 13, mit musikalischen Beispielen; andere japanesische Gesänge, die in Schulen gelehrt werden, zitiert Fr. Eckert, *l. c.*, p. 422—428.

[4] Boas, *Chinook Songs*, *l. c.*, p. 224, mit musikalischen Beispielen. Ponka- und Omaha-Lieder, zitiert bei Fletscher, *l. c.*, p. 225; Dorsey, *l. c.*, p. 271.

[5] Powers, *l. c.*, p. 326.

Handgelenk aufschwoll und die Fingerspitzen voller Blasen waren. Beide Spieler sprachen während des Spieles ungeniert zum Publikum, und Miss Melville, die Spielerin, erhielt drei Heiratsanträge während der ersten sieben Stunden, und zwei weitere bevor sie ihr Spiel schloß. (!)[1]

Bei den Apache-Indianern tanzen und singen nur die Frauen[2]; der Samacueca in Chili wird nur von Frauen aufgeführt samt der Musik, die ihn begleitet.[3] Auf der Insel Buru (zwischen Celebes und Neu-Guinea) hingegen ist der Anteil der Frauen sehr gering. Forbes hörte einen improvisierten Gesang, den die Männer zur Begleitung der einheimischen „Tifa" (Trommel) sangen. Sie unterhielten sich königlich und lachten herzlich über ihre gelungenen Einfälle. Die Weiber aber saßen teilnahmslos auf Steinen herum, den Kopf auf die Arme, die Ellbogen auf die Knie gestützt, und schienen absolute Automaten zu sein.[4] Auf der Marianeninsel Radack hörte Chamisso ein Lied, das nur von Weibern gesungen wird.[5] Der Gesang der Botocuden-Männer (Amazonenstrom) gleicht einem unartikulierten Gebrüll. Die Weiber singen etwas weniger unangenehm, allein man hört auch bei ihnen nur wenige Töne, die stets wiederholt werden.[6]

Auch im Spielen von Instrumenten genießen die Frauen manchmal eine Ausnahmsstellung. Bei den Mississippi-Negern haben die Mädchen eine mehrere Fuß lange Blechtuba zu blasen, der manche von ihnen recht wohlklingende Töne, oft vollkommene Melodien zu entlocken verstehen.[7] Die Papuas haben zwei Arten von Flöten, von denen nur die eine von Frauen geblasen werden darf.[8] Die Karague-Stämme in Afrika lassen

[1] Daily News, 19. Nov. 1892. [2] Schwatka, *l. c.*, p. 51.

[3] Wilkes, *l. c.*, I. p. 171. [4] H. O. Forbes, *l. c.*, p. 399.

[5] Das Lied lautete: (Chamisso, *l. c.*, p. 67): „Untertauchen in die See sechsmal. Auftauchen aus der See sechsmal (wird sechsmal wiederholt), siebenmal." Simmel spricht (*l. c.*, p. 284) von dieser Stelle mit der Bemerkung: „Auf Radak singen die Weiber selbst die Gesänge die sich auf Krieg und Schiffahrt beziehen."

[6] Wied-Neuwied, *Brazilien*, p. 155.

[7] Busch, *l. c.*, p. 260. [8] Schellong, *l. c.*

die Kriegstrommel von den Weibern rühren[1]; ebenso stehen die Weiber von Radack im Kampf im zweiten Treffen und rühren auf Geheiß des Führers die Trommel[2]; auch im Frieden ist die Trommel, die bei allen die größte Freude erweckt, in ihrer Hand.[3] Auf Neu-Guinea und Neu-Britannien werden mehrere Instrumente nur von Frauen gespielt, wie der Pangolo, ein Bogen mit einer Schnur[4], und der Wuwu, eine runde Frucht mit vier Löchern, in deren eins man hineinbläßt, während die andern mit den Fingern geschlossen und geöffnet werden (sie ist seit 1884 außer Gebrauch).[5] Der Tongala-up, ein Stock mit einer Schnur, die in der Luft gedreht wird, wird von Frauen und Kindern gespielt.[6] Die großen, hölzernen Trommeln (Angramut) jedoch, sind Tabu für Frauen. Während die Männer sie verfertigen, dürfen sie Frauen nicht besuchen.[7] Die Australier lassen sich durch die Musik der Weiber zu allen möglichen leidenschaftlichen Handlungen hinreißen.[8] 4 oder 5 boshafte alte Weiber können 30—40 Männer zu jeder Bluttat aufreizen.[9] Die Frauen haben Trauergesänge, die sie allein singen, während die Männer ihre Kriegsgesänge singen. Wallace fand auf seinen Reisen am Amazonenstrom einen Stamm, dessen Weiber ein bestimmtes Instrument bei Todesstrafe (!) nicht sehen durften.[10] Auf Ceylon sitzen die Frauen einer Familie den ganzen Tag lang um eine Schellentrommel (Rabani) herum, trommeln darauf mit den Fingern und bringen so ein zwar eintöniges, aber dem Ohre nicht unangenehmes Geräusch hervor.[11] Bei den finnischen Lapländern dürfen heiratsfähige Mädchen eine bestimmte Trommel nicht berühren.[12] Das Hauptinstrument der japanischen jungen Damen der „höheren Stände“ ist die Guitarre Samsic. Sie nehmen sie zu allen Unterhaltungen

[1] Wood, *l. c.,* I. p. 447.
[2] Chamisso, *l. c.,* p. 118.
[3] *Ibid.,* p. 119.
[4] Finsch, *Erfahrungen der Südsee,* III., 2, p. 112.
[5] *Ibid.,* p. 110.
[6] *Ibid.,* p. 117.
[7] *Ibid.,* p. 111.
[8] Gerland, *l. c.,* VI. p. 747 u. 775.
[9] Grey, *Austr.,* p. 303, 308, 309.
[10] Wallace, *Amazon,* p. 348—349.
[11] Tennent, *l. c.,* I. p. 88, Note 1.
[12] Schefferus, *l. c.,* p. 53.

mit, wo sie abwechselnd eine nach der andern darauf spielen und dazu singen. So haben auch in Japan die armen Gäste ihre musikalische Plage.

Der Anteil der Frau an Musik und Gesang ist somit überall ein ziemlich großer und außergewöhnlicher, dies insbesondere wegen des innigen Zusammenhanges der Musik mit dem Tanz, dem die Frauen überall leidenschaftlich ergeben sind. Deshalb aber behalte ich mir vor, über die Bedeutung der Frau für die primitive Musik noch in einem weiteren Kapitel (Musik und Tanz) zu sprechen.

In manchen Gegenden sind es die Kinder, die abgesondert von den Erwachsenen unter sich selbst einen Chor singen, ja unter Umständen die Hauptträger der Gesangsübungen sind. Auf Hawaii fand Ellis Knaben und Mädchen im Chore singend, mit Begleitung von 7 Trommeln; es war ein Gesang zur Ehre eines aus alter Zeit berühmten Häuptlings. Selbst während des Soupers bei dem Gouverneur besorgte ein jugendlicher Barde von 12—14 Jahren die Tafelmusik, indem er ein monotones Lied mit Begleitung einer kleinen Trommel sang.[1]

Die Männer beteiligen sich nicht überall an musikalischen Aufführungen. Auf den Fidschi-Inseln hält es ein Mann von Stand unter seiner Würde zu singen, er überläßt dies vielmehr den Weibern und Kindern, sodaß Frauen nur mit Frauen und Kinder nur mit Kindern singen.[2] Umgekehrt singen auf den Andamanen der Regel nach nur die Männer, während die Weiber dazu den Takt schlagen.[3] Bei den Thlinkits (Indianern) tanzen die Männer, die Weiber singen dazu.[4] In Grönland trommeln und singen die Männer den ganzen Tag, Frauen nur bei Tanzunterhaltungen.[5]

Beim Gesang der Männer ist vielfach aufgefallen, daß sie so ungemein hoch singen; das gilt zwar von den Frauen auch, ist aber bei den Männern im Verhältnis zu den Kulturvölkern

[1] Ellis, *Hawaii,* p. 74, 75. [2] Gerland, *l. c.,* VI. p. 604.
[3] Jagor, *Andam.,* p. 45; Portman, *l. c.,* p. 196.
[4] Bancroft, I. p. 112; Langsdorf, II. p. 114.
[5] Graah, *l. c.,* p. 85.

viel auffallender. In Abyssinien [1], auf Madagaskar [2], bei den Maoris [3] wird der Gesang immer so hoch als möglich intoniert und in größter Aufregung ausgeführt. In einer Truppe von sudanesischen Soldaten, die einst Europa besuchten, ist das häufige Vorkommen hoher Tenor- und Baßstimmen aufgefallen. [4] Den ganzen Niger entlang und an allen seinen Nebenflüssen ist die vorherrschende Männerstimme Bariton, bei den Frauen Contra-Alt. [5] Unter den Männerstimmen eines Hottentottenchors hat Michaelis nicht eine Baritonstimme gehört, alle sangen Tenor, etwas heiser, aber nicht unangenehm. [6] Die Männer auf Samoa, die überhaupt hübsche Stimmen haben, singen zweiten Tenor (below tenor). [7] Die alten Tasmanier sangen auch Tenor. [8] Bei den Andamanen singen beide Geschlechter Falsett, wobei die Klangfarbe der Stimme nicht so nasal ist, wie die anderer weit zivilisierterer Rassen des Orients. Die Öngé-Stämme haben in der Regel einen Stimmumfang von einer Oktave, die vorherrschende Männerstimme ist Bariton, die Frauenstimme Contra-Alt. [9]

Bei den Nahua-Nationen (Nordamerika) waren Bassisten selten, und deshalb im Verhältnis zu ihrer Seltenheit hoch geschätzt. [10] Im allgemeinen ist der Umfang der Männerstimme der Indianer derselbe, wie bei der weißen Rasse. Es ist ein hoher Bariton, obgleich die Meisten das Baß-F mit voller Stimme singen können. Baker fand keinen einzigen Indianer, der nicht das Tenor-f′ leicht hätte intonieren können. Der durchschnittliche Umfang betrug 2 Oktaven F—f′ oder A—a′. Sie haben angenehme Stimmen; als die Spanier zum ersten Male nach Amerika kamen, meinten sie zwar, die Indianerstimme klinge etwas rauh, aber sie sagten, sie verbessere sich wesentlich bei entsprechender Ausbildung. [11]

[1] Lobo, p. 27.
[2] Pfeiffer, *Madag.*, p. 185—186.
[3] Wood, *l. c.*, p. 162.
[4] Zöllner, *l. c.*, p. 447.
[5] Day, *Niger*, p. 272.
[6] Michaelis, *l. c.*, p. 527.
[7] Wilkes, *l. c.*, II. p. 77.
[8] Bonwick, *l. c.*, p. 32.
[9] Portman, *l. c.*, p. 183.
[10] Bancroft, *l. c.*, II. p. 294.
[11] Th. Baker, *l. c.*, p. 16.

An diese Tatsachen sind manche interessante Folgerungen geknüpft worden. So hat Berg[1] gemeint, die menschliche Stimme sei früher überhaupt höher gewesen, und dies sei nur das phylogenetische Analogon zu der ontogenetischen Tatsache, daß ja auch unsere Knaben zunächst eine höhere Stimme haben und erst nach der Mutation den tieferen Klang der Männerstimme erwerben. Mit der Mutation aber haben die Tenor-Gesangsstimmen einzelner Naturvölker offenbar nichts zu tun, denn wenn die hohen Stimmen der Naturvölker ein Analogon zu der Knabenstimme sein sollten, so müßten sie Frauenstimmen sein; denn darin besteht das Charakteristische der Mutation, daß sie vom Sopran oder Alt in Baß bezw. Tenor umschlägt. Zu dieser Annahme aber, daß die Männer der Naturvölker früher auch Frauenstimmen besessen haben, kann man sich auch durch die folgenden Tatsachen nicht herbeilassen: die Australier singen häufig im Falsett und gebrauchen nicht selten eine Art Tremolo.[2] Die Chinesen singen und sprechen bei ihren theatralischen Aufführungen im Diskant.[3] Diejenigen Männer, welche die Frauenrollen spielen, müssen dann ihre Stimmen noch entsprechend höher hinaufschrauben. Auch die Kaffern singen zuweilen im Falsett.[4] Desgleichen die Feuerländer, und da sie auch im Sprechen „beständig singen" — wie Wilkes berichtete — so müssen sie wohl auch im Falsett sprechen. Foster hingegen nennt ihre Stimme ausdrücklich melodiös[5] und Bridge, der jahrelang unter ihnen gelebt hat, erwähnt nichts vom Sprechen im Falsett, obwohl sie bekanntlich nur immer wispern, wenn sie zueinander sprechen (vielleicht deutet das auf eine Falsettstimme). Dieses einzige Beispiel ist also nicht sicher genug, um uns zu der Annahme zu berechtigen, daß die Männer mancher Naturvölker Knabenstimmen haben. In allen andern erwähnten Fällen wenden die Männer das Falsett nur beim Singen, oder — wie die Chinesen — beim Schauspielen an, sie haben also Männerstimmen und

[1] Berg, *l. c.*, p. 18—20.
[2] Curr, *l. c.*, III. p. 170.
[3] Görtz, *l. c.*, III. p. 59.
[4] Shooter, *l. c.*, p. 237.
[5] Foster, *l. c.*, I. p. 180.

schrauben sie nur bei besonderen Gelegenheiten hinauf. Da sie überdies beim Singen weit aufgeregter sind als wir, so kommen sie schon deshalb leichter in höhere Stimmlagen, in denen sie sich trotz der größten Anstrengung zwanglos bewegen, da sie ihre Stimme weder zu schonen, noch auszubilden haben. Schon die gewöhnliche Konversation der „Wilden" wird in der größten Aufregung geführt, die so viele Reisende im Anfang ihrer Erfahrungen immer verleitet hat, zu glauben, die Eingeborenen hätten einander etwas höchst wichtiges zu sagen. Die natürliche Folge war auch in diesen Fällen die höhere Stimmung.[1]

Ich glaube daher auch nicht die weit sachlichere Annahme Stumpfs teilen zu müssen, daß die menschliche Stimme ursprünglich wenigstens höher war als jetzt.[2] Wenn er dafür die Tatsache anführt, daß ältere Tenorpartien, z. B. die der Matthäuspassion, so hoch geschrieben sind, und er deshalb die früheren Tenore für stimmlich bessere Sänger hält, so darf man nicht vergessen, daß Bach für eine weit tiefere Stimmung schrieb, wie Ellis nachgewiesen hat.[3] Auch wäre ja die Zeit von Bach bis auf die Gegenwart doch viel zu kurz, um die Stimme der singenden Menschheit um ein erhebliches zu vertiefen. Man könnte eher sagen, daß wir eine natürliche Tendenz haben, die Stimmung immer hinaufzuschrauben. Dafür spricht, daß die Theater- und Konzertstimmung bei verschiedenen Kongressen immer künstlich und gewaltsam zurückgeschraubt werden mußte, daß wir ferner beim Stimmen mehrerer Saiten,

[1] Thomson, *Heart of Afr.*, p. 43. [2] Stumpf, *Tonpsych.*, I. p. 340.

[3] Ellis, *Hist of mus. pitch.*, p. 305. Durch diese tiefe Stimmung erkläre ich mir auch, warum Bach die Trompete immer so hoch schrieb, daß unsere Musiker den Part kaum bewältigen können. Man vermutete infolge dessen unnötigerweise, daß die Kunst des Trompetenblasens im Laufe der Zeit zurückgegangen sei. Allein ein Ton, der etwa  geschrieben wird, ist auf einer tiefen Stimmung viel leichter zu blasen als auf einer hohen und da eine Stimmung, die wir heute B nennen, damals viel tiefer war, so konnte man damals leichter blasen als heute.

wobei wir jede folgende nach der vorhergehenden, nicht nach der ersten stimmen, schließlich doch die letzte merklich höher gestimmt haben, als die erste. Indes zeigt Ellis historische Vergleichstabelle der verschiedenen Stimmungen eine beständige Fluktuation, keine Gesetzmäßigkeit nach oben oder nach unten. Ich möchte vielmehr glauben, daß infolge der konstanten Schulung und Auswahl guter Stimmen im Laufe der Zeit wohl Tenore und Soprane, sowie tiefe Bässe und Altstimmen häufiger zu finden sind; wenigstens sind die Anforderungen der Komponisten der Neuzeit qualitativ weit höher und ist die Zahl der Sänger und Sängerinnen ganz unvergleichlich gestiegen. Eine Statistik der Chorvereine und Theater wird das bestätigen. So scheint mir auch auf diesem Gebiete das Gesetz des Fortschritts und der Entwicklung nach jeder Richtung in hohem Maße bemerkbar zu sein. Dem Stimmorgan aber geht es wie dem Gehörorgan, es ist, in historischer Zeit wenigstens, nicht verändert worden.

III. Instrumente.

a) ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

„Sobald einmal Instrumente verfertigt werden, muß damit immer zugleich ein höherer Grad von Sicherheit in der Feststellung der Töne platzgreifen, als es bei flüchtig entstehenden und vergehenden Tonfolgen möglich ist; es muß damit stets ein Gefühl für Melodie verbunden sein — wenn auch noch so unvollkommen — oder für Richtigkeit der Intonation; und in demselben Maße als Instrumente gebraucht werden, nimmt die Wahrnehmung einer Wiederholung, einer Periodizität zu, die sonst nur durch die rhythmische Konstruktion ermöglicht würde.“ [1] Ohne Zweifel gibt in der ersten Entwicklung der Tonkunst (philogenetisch und ontogenetisch) erst die Benutzung von Instrumenten den nötigen Halt, die nötige Bestimmtheit des melodiösen Gerippes. Darüber hinaus aber scheint die Verwendung der Instrumente nicht zu gehen und alle weitere Entwicklung geht von der Vokalmusik aus. In der ersten Zeit aber braucht es jahrhundertelang, ehe ein auch noch so primitives Instrument in seinem ganzen, wenn auch bescheidenem Umfange verstanden und benutzt wird. Wahrscheinlich ist diesem Umstande das überraschend hohe Alter mancher verhältnismäßig komplizierter Instrumente zu verdanken, deren entsprechende Verwendung sonst nicht zu erklären wäre. [2] Über

[1] Chorley, *l. c.*, p. 15.

[2] Für die folgende Darstellung möchte ich die Aufmerksamkeit auch auf die Namen (moderne und ursprüngliche) der Instrumente gelenkt haben, deren Klang oft den des Instrumentes nachahmt. Erst später wurde dann so ein Name auch auf ähnlich aussehende Gegenstände übertragen. Für das erstere vgl. Flöte, Pfeife (Pfiff), Tuba, Tamtam, Gong, Rattl, Trommel; für das letztere: Tschibuk (ursprünglich eine Schäferflöte in Zentral-Asien). Vgl. darüber die interessante Abhandlung in Tylor, *Prim. Cult.*, I. 188 fl.

dieses Alter geben uns die folgenden archäologischen Funde den wünschenswerten Aufschluß:

Auf einem Meeting des Archaeological Institute (3. Juni 1864) zeigte der Earl of Dunraven einen Tierknochen, dessen ursprüngliche Verwendung zunächst unbekannt war. Der Bericht des „Archaeological Journal“[1] sagt, man hat vermutet, es habe einen Teil eines musikalischen Instrumentes oder eines Kreuzbogens gebildet. Man fand es in Irland in einem Befestigungsgraben von Desmond Castle. Owen erkannte den Knochen als den eines irischen Elk (Cervus alces); andere zogen aus diesen Anhaltspunkten weitere kühne Folgerungen und erklärten den Knochen rundweg für ein Überbleibsel einer „irischen Lyra“. Diese letztere Hypothese ist wohl etwas gewagt, aber durchaus nicht wegen der Unwahrscheinlichkeit, daß es zur Zeit des irischen Elks Instrumente gegeben haben sollte, die sich musikalisch verwerten ließen. Im Gegenteil, diese letztere Tatsache ist durch weitere weniger hypothetische Funde jedenfalls wahrscheinlicher gemacht. So fand man unter den ausgegrabenen Überresten der Höhlenbewohner im Dordognetal einen Renntierknochen, der an einem Ende in schräger Richtung angebohrt war, so daß die Öffnung bis zum Markkanal reichte. Es war möglich, darauf einen schrillen Ton zu produzieren, indem man ihn wie einen hohlen Schlüssel blies.[2] Paul Broca nannte dieses Instrument eine „rallying whistle“. Es ist freilich fraglich, ob diese Pfeife gerade obengenanntem Zwecke diente,[3] doch hat man noch andere kompliziertere Instrumente gefunden, die ihre Bestimmung etwas deutlicher

[1] London 1864, vol. 21. p. 190.

[2] Die erste dieser Renntierpfeifen ist nach Christy und Lartet (*l. c.*, p. 48) im Jahre 1860 in einer Grabhöhle von Aurignac ausgegraben worden, seither aber sind ähnliche so häufig gefunden worden, daß sie keine seltenen Exemplare mehr in Sammlungen sind.

[3] Lartet vermutet, es sei eine Jagdpfeife gewesen. Übrigens gibt es ähnliche Knochenstücke, die auch einen schrillen Ton ermöglichen, die aber, wie Charles Lyell (*l. c.*, p. 128) behauptet, nur deshalb durchbohrt wurden, damit man sie an einem Armband oder sonst als Schmuck aufhängen könne; vgl. Carl Engel: Descript. Catalogue etc., p. 10.

verraten. M. E. Pietto fand 1871 in den Höhlen von Gourdan (Haute-Garonne) in einem Lager von Holzkohle und Asche, vermischt mit Feuersteingeräten, eine von ihm sogenannte neolithische Flöte aus Knochen mit mehreren (leider nicht gesagt wie vielen) Löchern an der Seite. Wilson hält diesen Fund für ein unzweifelhaftes Beispiel allerfrühester Musikübung.[1] Auch Fétis erwähnt[2] eine Flöte aus einem Hirschhorn (gefunden bei Poitiers) und bildet sie auch ab, von der man aus der Umgebung, in der sie lag, vermutet, sie stamme aus der Steinzeit. Sie hat drei Löcher, die in gleichen Entfernungen eingebohrt sind und vier diatonische Töne produzieren.

Ein anderes Instrument ist eine Art von Lineal oder Falzwerkzeug aus hellgraugrünem, bräunlich durchscheinendem Nephrit von wundervoller Politur, 18,4 cm lang, in der Mitte 1,8 cm breit und 3—4 mm dick, gegen die Enden etwas verschmälert und gegen die Ränder etwas verdünnt. Die Breitseiten sind ganz glatt und glänzend, Enden und Kanten leicht gerundet. In der Mitte der einen, etwas dünneren Seite tritt ein flachrundlicher, durch zwei flache seitliche Einbuchtungen begrenzter Vorsprung hervor, der mit zwei feinen Löchern durchbohrt ist; das eine ist etwas größer als das andere, beide aber zeigen von jeder Seite her eine konische Durchbohrung, so daß die Mitte am engsten ist (stammt von Tocuyo, westlich von Valencia in Venezuela). Offenbar ist es an einer Schnur, welche durch die beiden Löcher gezogen wurde, aufgehängt worden, und es ist wohl denkbar, daß es bei feierlichen Gelegenheiten angeschlagen worden ist, daß es also eine Art von musikalischem Instrument war. In der Tat gibt es, angeschlagen, starke hohe Töne. Es erinnert an ostasiatische Klangplatten (Gongs).[3]

Jüngeren Datums ist eine Bronze-Tuba, die in einem tiefen Hohlweg in Schleswig in einem Grabe gefunden wurde. Sie lag unter Schmuckgegenständen aus Gold und Silber und gab

[1] Daniel Wilson, *l. c.*, I. p. 41.

[2] Histoire générale etc., I. p. 26.

[3] *Zeitschrift für Ethn.*, vol. XVI. 1884. p. 454.

nur einen tiefen Ton. Das Exemplar ist gegenwärtig in Kopenhagen.[1]

Bemerkenswert ist ferner, daß wir noch heute Völkerschaften vor uns haben, die ihre Instrumente auf dieselbe Art und aus demselben Material konstruieren. Flöten und Pfeifen aus Tierknochen, insbesondere aus den Flügelknochen der Vögel, sind nichts ungewöhnliches. Sie bestehen aus einem ausgehöhlten Vogelknochen, der am oberen Rande einen kleinen seitlichen Einschnitt besitzt. Man bläst das Instrument an, indem man den offenen Rand mit der Unterlippe bis zu dem Einschnitte bedeckt und dann einen engen Luftstrom an den Rand dieses Einschnittes bläst. Bei manchen dieser Instrumente ist der obere Rand durch eine Membran oder das getrocknete Mark geschlossen. Durch den Randeinschnitt wird eine kleine Öffnung offen gelassen. Ob nicht vielleicht alle diese Instrumente gedeckt waren, und nur mit der Zeit der Verschluß bei den Museumsexemplaren abfiel, läßt sich vorläufig nicht feststellen. Jedenfalls ersetzt bei den offenen Instrumenten die Bedeckung durch die Unterlippe die Membran. Diese Art des Anblasens ist überall bekannt. Das abgebildete Instrument stammt aus dem Rio Negro-Gebiet (Taf. I., No. 6). Die Cariben in Guiana benutzen zu solchen Pfeifen die Knochen des Jaguar, und Wood sagt[2], sie benutzten einst menschliche Knochen zu demselben Zwecke. Leider ist die letztere Vermutung Rev. Woods unrichtig; es ist gerade umgekehrt. Einst benutzten die Cariben Jaguarknochen, und da diese jetzt nicht oder nur selten zu haben sind, nehmen sie heute menschliche Knochen.[3] Diese Jaguarflöte in Guiana hat ebenfalls 3 Löcher, wie die von Fétis erwähnte, doch gibt Im Thurn die Töne leider nicht an. Flöten aus Menschenknochen finden wir ferner in Neu-Seeland[4], bei den Surinams in Guiana[5], die die Knochen er-

[1] Elson, *l. c.*, p. 232.
[2] Wood, *l. c.*, II. p. 630.
[3] Im Thurn, *l. c.*, p. 309.
[4] Angas, *Savage life*, I. p. 329; *Polyn.*, p. 158.
[5] Stedmann, *l. c.*. I. p. 409.

schlagener Feinde dazu benutzen; solche aus Tierknochen bei den Indianern von Kolumbia.[1] Selbst der menschliche Schädel wird als Musikinstrument benutzt und zwar als Rattel, so am Fly-River in Neu-Guinea. Die Konstruktion ist die folgende: Der gereinigte Kopf wird mit einer Wachsmaske überzogen, die mit den roten Kernen des Abrus precatorius und Rattanstreifen überzogen ist. Die Augen werden durch Kaurischalen hergestellt, an die Schläfenbeine befestigt man Ohrgehänge, wie die Eingeborenen sie tragen. Der Unterkiefer wird an den Oberkiefer festgebunden und der ganze, mit einer Schlinge versehene Schädel, welcher mit Steinen, harten Fruchtkernen und Bimsstein gefüllt ist, dient gelegentlich als eine Art Klapper bei Tänzen. Auf den Neu-Guinea benachbarten Eremitanos-Inseln werden Unterkiefer, Haare und Zähne, auf hufeisenförmigem Bastgestell befestigt, an den Häusern aufgehängt.[2]

Die ethnologische Untersuchung, speziell die archäologischen Funde zerstören zunächst eine bisher allgemeine Annahme, daß die Trommel das älteste, das Saiteninstrument (mag es welchen Namen immer haben) das jüngste Instrument wäre.[3] Das älteste Instrument ist die Pfeife (manchmal fälschlich als Flöte bezeichnet). Es geht ferner nicht an, die Einteilung in Schlag-, Wind- und Saiteninstrumente für die Urzeit aufrecht zu erhalten, obgleich sie für das moderne Orchester ohne Zweifel die zweckmäßigste ist. Die Gründe, die dagegen sprechen, sind mehrfacher Art und richten sich namentlich gegen die Annahme Rowbothams, der nicht nur drei verschiedene Typen von Instrumenten, sondern auch eine ihnen analoge Entwicklung der Musik annimmt.

1. Die ältesten Funde (aus der Jugendzeit der Menschheit) von Flöten, Pfeifen, vielleicht auch Saiteninstrumenten, keines-

[1] Bancroft, *l. c.*, I. p. 201; eine Flöte aus Tierknochen als indianisches Instrument überhaupt, erwähnt bei Jewitt, *l. c.*, p. 88.

[2] Andree, *Ethn. Par.*, p. 139; eine ähnliche Beschreibung bei Albertis II. p. 379.

[3] Die Autoren brauche ich kaum zu zitieren, da diese Annahme eine allgemeine ist.

wegs aber von Trommeln, sind eine sprechende Tatsache, über die keine Spekulation hinweggehen kann. Das frühe Vorkommen des Bogens (als Saiteninstrument) bei den Damaras und den Hottentotten spricht auch deutlich gegen die Annahme, daß wir Saiteninstrumente erst einer bedeutend späteren Periode zu verdanken haben. Rowbotham geht über diese Tatsache freilich leicht hinweg; er nennt den Bogen der Hottentotten „bloß ein eitles Experiment" („a mere idle experiment") und das System ist gerettet. Ich bin eher geneigt, Wagener beizustimmen, der bemerkt, daß ein Blasinstrument zweifellos das erste Instrument gewesen sei.[1] Er nennt speziell die Bambus-Tuba, die erwähnten Funde jedoch sprechen für die Knochenpfeife. Die Sage auf Java berichtet, daß der Ursprung der Musik dem Zufalle zu verdanken sei, indem der Wind durch eine aufgehängte Tuba bließ und dadurch einen Ton produzierte.[2]

Auch C. Engel[3] hält die Trommel für das älteste Instrument. Wenn er jedoch sagt, wir finden Trommeln früher als andere Instrumente, so ist diese Behauptung den prähistorischen Funden gegenüber einfach unrichtig. Für die Ursprünglichkeit der Trommel finde ich nichts als spekulative Gründe und allgemeine Übereinstimmung.

2. Die Existenz von Kombinationsinstrumenten der Urzeit und deren bedeutende Rolle macht die oben angeführte Einteilung von vornherein unmöglich. Man müßte denn — wie gesagt, über diese Tatsache einfach hinweggehen. Ich erwähne die Gurah, als Kombination zwischen Blas- und Saiteninstrumenten, die Maultrommel als Blasinstrument, vereinigt mit dem Prinzip der schwingenden Stäbchen (also Saitenprinzip). Schon ihr Name ist bezeichnend: der Deutsche sagt Maultrommel, der Engländer Jew's harp.

3. Gewöhnlich wird für die Ursprünglichkeit der Trommel ihre Einfachheit, für die Jugend und Höhe des Saiteninstrumentes die Kompliziertheit der Konstruktion angeführt. Wenn

[1] Wagener, *l. c.*, p. 48. [2] Raffles, *l. c.*, p. 472.
[3] C. Engel, *Anc. Nat.*, p. 10.

das ein Grund wäre, dann könnte die Trommel erst recht nicht das ursprünglichste Instrument sein. Man vergleiche eimal in einem Museum die Instrumente der Urzeit, und man wird sich sagen müssen, daß der primitive Bogen, oder die Guitarre oder Zither oder Lyra oder Harfe das einfachste, die Flöte oder Tuba das nächsteinfache und die Trommel — in der Urzeit nicht selten ein reich ornamentiertes Kunstwerk — das allerschwierigste ist. Einen einfachen Bogen oder eine der Harfen oder Zithern der Urzeit (siehe die späteren Abbildungen) kann jeder von uns konstruieren, jeder Schäferjunge schneidet sich in kurzer Zeit seine Rohrpfeife, aber eine Trommel, besonders so eine, wie sie die Wilden aus einem ausgehöhlten Baumstamm verfertigen, würde tagelang Zeit und einige Helfer mit entsprechenden Werkzeugen in Anspruch nehmen.

4. Die obige Klassifikation ist ferner schon deshalb unmöglich, weil sie nicht nach dem Aussehen der Instrumente und dem Gebrauch, den wir davon machen würden, erfolgen darf, sondern nach dem Gebrauch, den die Wilden davon machen. Deshalb darf man nach dem äußeren Aussehen der Instrumente niemals auf den Stand der Musik schließen.[1] Wiederholt werden wir Beispiele finden, wo die Wilden ihre Trommeln zusammenstimmen, indem sie ihre Finger auf das Trommelfell drücken, oder es über das Feuer halten. Auch Trommeln, die auf jedem Ende einen andern Ton hervorbringen, also nicht bloß zu rhythmischen Zwecken dienen, werden in Guiana gebraucht.[2] Auf den Tonga-Inseln gibt es eine Bambus-Tuba, die nicht geblasen, sondern mit einem Ende auf den Erdboden geschlagen wird[3]; dasselbe ist auf

[1] Rowbotham geht in seinem System noch weiter und sagt, daß auch in der Entwicklung des modernen Orchesters die Behandlung der Saiteninstrumente die in jüngster Zeit erweiterte ist (ich finde im Orchester von Berlioz bis auf Wagner genau das Gegenteil), und daß auch bei den klassischen Komponisten Bach, Mozart, Haydn, Beethoven dasselbe successive Vorwiegen von Rhythmus, Melodie und Harmonie zu finden sei. Bachs Musik sei rhythmisch, Mozart, Haydn melodisch, Beethoven harmonisch. (?)

[2] Im Thurn, *l. c.*, p. 309. [3] Mariner, *Quat. Rev.*, p. 35.

Samoa der Fall.[1] Crawfurd erwähnt ein Instrument von verschiedenen Tuben (wie Orgelpfeifen), die nicht geblasen, sondern geschüttelt werden, so daß sie sich innerhalb der Einfassung bewegen.[2] Siehe Taf. IV. Die Kaffern haben eine Fidel (oder Harfe), auf der sie keine Melodie, sondern immer nur einen Ton spielen,[3] auf Fidschi gibt es eine Flöte mit fünf Öffnungen, von denen jedoch die Eingeborenen immer nur eine benutzen,[4] die Betschuanas blasen auf ihren Rohrpfeifen mehr den Takt als eine Melodie.[5] Von den Mandingos heißt es, sie spielen auf ihrer Flöte immer nur einen Ton, „noch würden sie besser spielen, wenn sie europäische Flöten hätten".[6] Noch die alten Armenier hatten ein Saiteninstrument, das mit einem Stock geschlagen wurde.[7]

Unter solchen Umständen läßt sich wohl aus dem Vorhandensein des Instruments als solchen auf den Charakter der Musik nicht schließen. Zweifellos ist Melodie und Harmonie das jüngste Stadium in der Entwicklung der primitiven Musik, aber es entspricht der Zeit nach durchaus nicht der Verwendung der Saiteninstrumente. Allerdings ist das Trommeln (im Sinne von Taktschlagen) die erste Musikübung oder eigentlich Taktübung, aber die Trommel ist durchaus nicht das erste Instrument.

Es gibt noch heute eine ganze Anzahl wilder Stämme, die ihre musikalischen Aufführungen ohne Instrumente veranstalten. So hatte die Urbevölkerung auf den Philippinen keine musikalischen Instrumente;[8] dasselbe gilt von den meisten Inseln der Carolinen-Gruppe.[9] Nur in Ponape gibt es eine Trommel, Flöte und Muscheltrompete, die im Krieg und bei religiösen Festen verwendet werden,[10] auf Bornabi eine kleine Nasenflöte, eine hölzerne Trommel mit Haifischhaut bedeckt.[11] Auch

[1] Turner, *Samoa*, p. 125; *Polyn.*, p. 215.
[2] Crawfurd, *l. c.*, p. 334.
[3] Wood, *l. c.*, I. p. 232.
[4] Wilkes, *l. c.*, III. p. 189.
[5] Fritsch, *Eingeb.*, p. 190, 191.
[6] Astley, *Collect.*, II. p. 278.
[7] Petermann, *l. c.*, p. 366.
[8] Fr. Müller, *l. c.*, p. 137.
[9] Gerland-Waitz, *l. c.*, V. p. 290.
[10] Meinicke, *l. c.*, II. p. 383.
[11] Angas, *Polyn.*, p. 384.

die Melanesier haben auf den kleinsten Inseln keine Instrumente,[1] ebenso die Veddas auf Ceylon[2] und Feuerländer.[2] Die Andamanen kennen nur einen Resonanzboden (Taktbrett), auf dem sie den Takt schlagen.[3] Die Ainos auf der Insel Yesso verfertigen selbst keine Instrumente, diejenigen, die sie benutzen, sind erst später von Japan eingeführt worden.[4] Zum Tanze schlagen die Weiber auf leere Butten,[4] ihre Gesänge begleiten sie mit Händeklatschen.[5] Die Hassanyeh-Stämme am weißen Nil hatten ebenfalls keine Instrumente. Die Mädchen klatschten in die Hände, wenn sie sangen, und die jungen Männer klatschten auch, aber sangen nicht. Sie hielten gut Takt.[6] Die Australier (Port Jakson und Essington ausgenommen) hatten weder Schlag- noch Blas- noch Saiteninstrumente, und sie begleiten ihre Gesänge mit taktmäßigem Zusammenschlagen der Arme.[7] Zu Moorunde (Australien) benutzten die Männer Büschel grüner Zweige, die sie nach dem Takte der Gesänge in der Luft schwenkten und schüttelten.[8] Die dänischen Lapländer haben ebenfalls keine Instrumente,[9] Linèe jedoch fand in den lapländischen Alpen auch eine Art Trompete „Lur", und Pfeifen aus der Rinde der Eberesche (Sorbus aucuparia).[10]

Bei allen eben erwähnten Stämmen gibt es aber trotz des Mangels eigentlicher Instrumente Gesang und Tanz. Aber auch dort, wo es Instrumente gibt, wird der Gesang auch durch andere Mittel unterstützt, die für die Wilden denselben Zweck zu erreichen scheinen, wie die Instrumente.

Händeklatschen, Fußstampfen und taktmäßige Bewegungen des Körpers sind fast überall die Begleitung des Gesanges Die Neger benutzen dazu alles was klappert und den Takt

[1] Ratzel, *l. c.*, II. p. 228.
[2] Rowbotham, *l. c.*, p. XIII; Brown, *l. c.*, p. 241.
[3] Jagor, *Andam.*, p. 53; Portman, *l. c.*, p. 183.
[4] Siebold, *Ainos, l. c.*, p. 48.
[5] Scheube, *l. c.*, p. 237.
[6] Petherick, *l. c.*, p. 137.
[7] Salvado, *l. c.*, p. 183.
[8] Eyre, *l. c.*, II. p. 236.
[9] Leems, *l. c.*, I. p. 452.
[10] Linnaeus, *l. c.*, II. p. 51.

markiert. Holzstücke, Blechbüchsen von Konserven, die sie bei Europäern finden, alte Ladstöcke, Schlüssel, erfüllen für sie denselben Zweck wie ein Musikinstrument.[1] Auch eine Pfanne, ein Sieb, selbst die Eßschlüssel muß die Wirkung des Gesanges unterstützen;[2] man sticht Löcher in die Schüssel und befestigt daran kleine Kupferplatten mit Kupfernägeln. Die Indianer benutzen zu ähnlichem Zwecke mit Vorliebe Muschelschalen, die sie zusammenbinden und in den Händen zusammenklappen.[3] (Urbild der Kastagnetten?) Wenn die „Lords von Tezcuco" (Mexiko) in der Schlacht das Zeichen zum Angriff gaben, so benutzten sie dazu nicht ein Horn, sondern zwei Knochenstücke, die sie zusammenschlugen.[4]

Kein Wunder, wenn unter solchen Umständen die Wertschätzung europäischer Instrumente so ganz von der unseren verschieden ist. Eine Flöte machte weder auf die Buschmänner noch auf die Feuerländer[5] einen Eindruck; auf den Tonga-Inseln wurde die Musik der europäischen Trommel für die beste gehalten, die wir haben;[6] die hohe Meinung, die man in Afrika von der Spieluhr hatte, haben wir wiederholt zu bemerken Gelegenheit gehabt. Die Musik eines schottischen Dudelsacks hat die armen Australier zunächst in hohem Grade erschreckt; erst später, als sie merkten, daß ihnen durch dieses Instrument kein Leid widerfährt, gewöhnten sie sich daran und die Aufführung fand allgemeinen Beifall.[7] Auf Hapai (Tonga-Inseln) wurde das von Cooks Leuten mitgebrachte „French horn" mit stiller Verachtung behandelt, nur die Trommel machte Effekt, doch auch sie war nach der Meinung der Eingeborenen ihren eigenen Instrumenten nicht ebenbürtig.[8] In Loango (Afrika) scheinen die Eingeborenen anderer Ansicht zu sein. Sie hatten selbst „alle Arten von Saiteninstrumenten, Trompeten, Trommeln und Pfeifen", mit denen sie ihren Ge-

[1] Buchner, *Kamerun, l. c.,* p. 13; Ratzel, *l. c.,* I. p. 617.
[2] Astley, *Collect.,* III. p. 227.
[3] Jewitt, *l. c.,* p. 88.
[4] Bancroft, *l. c.,* II. p. 426.
[5] Foster, *l. c.,* I. p. 180.
[6] Erskine, *l. c.,* p. 152.
[7] Globus, XIII. p. 123.
[8] Cook, *1st voyage,* I. p. 248; Pink, *Collect.,* XI. p. 667.

sang begleiteten. Je mehr Lärm gemacht wurde, desto besser war ihrer Meinung nach die Aufführung. Proyart macht die Bemerkung, daß einer unserer Militärmusiker dort bald ein neuer Orpheus werden würde, aber der beste Opernsänger würde einfach ausgelacht werden.[1] Die Häuptlinge der Jalofs (Afrika) halten es unter ihrer Würde ein Musikinstrument auch nur anzurühren, während die der Fûlis ganz stolz sind, wenn sie eines davon zu handhaben verstehen.[2] Zu Griqua-Stad nahe dem Zusammenflusse des Vaal und Grote (Nebenflüsse des Orangeflusses) war die europäische Mundharmonika besonders beliebt, zu deren Spiel die aufgeworfenen Lippen der Eingeborenen vorzüglich geeignet waren. Ihr außerordentliches Taktgefühl machte sich auch hier bemerkbar.[3]

In jeder Gesellschaftsklasse Afrikas, vom Monarchen bis zum niedersten Sklaven, ist Instrumentalmusik beliebt und ein europäischer Fiedler könnte mit größter Leichtigkeit und Bequemlichkeit von Badagry bis Bornu reisen, würde mit offenen Armen empfangen, in „Palästen" untergebracht und reichlich bewirtet werden, so daß ihm das Übermaß der Zuvorkommenheit schließlich unangenehm werden könnte.[4]

Die Eingeborenen auf den Salomons-Inseln waren außerordentlich erfreut durch eine Nachahmung der Bootmannspfeife, die europäische Matrosen zum besten gaben.[5]

Die Benutzung der wirklichen Bootmannspfeife gefiel den Papuas so sehr, daß sie dafür sofort einen hohen Preis in Gold zu zahlen bereit waren.[6]

b) FLÖTE, PFEIFE UND FLAGEOLETT.

Die alten Griechen kannten über die Bedeutung des Schilfrohrs einen feinsinnigen Spruch: es hat dazu beigetragen, die Völker zu unterwerfen, indem es Pfeile lieferte, es hat ihre Sitten gemildert durch den Zauber der Flötenmusik, und es

[1] Proyart, *l. c.*, p. 575. [2] Brüe, *l. c.*, p. 63 d.
[3] Fritsch, *Die Eingeborenen*, p. 190 u. *3 Jahre in Süd-Afrika*, p. 252.
[4] Lander, *Rec. of Clapp*, I. p. 293.
[5] Zimmermann, *l. c.*, I. p. 239. [6] *Ibid.*, II. p. 186.

hat die Kraft ihres Verstandes entfaltet durch Vermittlung der Schrift. Humboldt hat daran die Bemerkung geknüpft, daß diese verschiedenen Benutzungsarten zugleich drei verschiedene Perioden im Völkerleben bezeichnen.[1] Indes hat die Knochenflöte lange vor der Rohrflöte existiert und wohl auch vor den Rohrpfeifen. Zur Milderung der Sitten hat die primitive Musik samt ihrer Flöte durchaus nichts beigetragen, im Gegenteil, sie feuerte die Krieger zum Kampfe an, erhöhte ihren Mut, steigerte ihren Fanatismus und erhielt durch Begleitung des Kriegstanzes auch im Frieden die Lust zum Kampfe. Sie ist bei den kriegerischen Nationen am beliebtesten und entsteht geradezu durch den Gebrauch des Überschusses an Kraft, die für den Kampf ums Dasein geübt und gestärkt wird. Jener Spruch, und noch mehr der Versuch nach seinem Schema das Völkerleben einzuteilen, ist somit wissenschaftlich gewiß unhaltbar, obgleich ihm die poetische Schönheit niemand absprechen wird.

Halten wir fest, was die prähistorischen Funde, abgesehen von allen romantischen Kombinationen, ergeben haben, so haben wir zu bemerken: Das Urbild der Pfeife ist ein Schmuckgegenstand, der Knochen eines erbeuteten Tieres oder eines erschlagenen menschlichen Feindes, der als Kriegstrophäe umgehängt und deshalb durchbohrt wird. Dadurch kommt man der Möglichkeit nahe, einen Ton darauf zu produzieren. Von den ältesten Pfeifen dieser Art kann man aus dem Aussehen nicht bestimmen, ob die Öffnungen bloß zum umhängen oder auch zum blasen benutzt wurden, das letztere aber dürfen wir daraus schließen, daß Pfeifen derselben Form und Konstruktion heute noch von Naturvölkern ganz gewiß zur Tongebung benutzt werden. Der Pfeifenton dient zunächst als Signal, dann mit allen Variationen als Erkennungszeichen überhaupt, und erfüllt vor der rein künstlerischen Verwendung in Verbindung mit dem taktmäßigen Tanz auch einen praktischen Zweck.

Die primitivste Konstruktion einer Pfeife finden wir neben den Tierknochenpfeifen auch bei der äußerlich prächtigen

[1] Humboldt, *l. c.*, IV. p. 465.

Häuptlingsflöte in Uganda. Sie ist 67 cm lang und trägt unten ein 30 cm langes Haarbüschel. Vor demselben ist das Rohr verdickt. Die ersten 31 cm vom Anblasepunkt aus sind mit gezackten Reihen weißer und blauer Perlen belegt. Dann folgen vier Löcher, zwischen jedem ein Ring von kleinen Muscheln. Die unteren 10 cm der Flöte sind mit dicht anschließenden Reihen lichtblauer, dunkelblauer und rosa Perlen belegt. Die ganze Flöte ist mit braunem Leder überzogen. Die Entfernung der beiden mittleren Löcher beträgt 7 cm, der beiden äußeren von den mittleren $8^1/_2$ cm. Die Tonreihe as, b, c, es, f ist auch eine Oktave höher anzublasen. Tonhöhe sehr variabel. Taf. I, No. 1; Mundstück Taf. IIIb, No. 3.

Das hohe Alter und die weite Verbreitung verdanken Pfeifen und Flöten wohl nicht zum mindesten der großen Einfachheit ihrer Konstruktion, die nur durch die des Bogens übertroffen wird. Humboldt erzählt, er sei erstaunt gewesen, „mit welcher Schnelligkeit junge Indianer, wenn sie am Flußgestade Schilfrohre fanden, sich daraus Flöten schnitzen und dieselben stimmen mochten".[1] Desgleichen sagt Schweinfurth von den Bongos in Afrika, daß sie „ohne viel Mühe und mit dem unzulänglichsten Material" kleine Flöten konstruieren.[2] Merkwürdig ist, auf wie einfache Art manchmal die Wilden ihre Flöten zusammenstimmen. So beobachtete Cook auf Otahiti, wie die Eingeborenen zu diesem Zwecke die kürzeste Flöte durch ein zusammengerolltes Blatt verlängerten, das sie vor- und zurückschieben konnten, bis es den gewünschten Ton hatte. Sie beurteilen die Stimmung nach dem Gehör „with great nicety".[3] Ebensogut als wir in früheren Beispielen sahen, daß die Flöte nur rhythmischen Zwecken dient, dient sie hier auch harmonischen Zwecken.

Eine etwas kompliziertere Konstruktion des Flageolett beobachtete Baker bei den Irokesen (er unterscheidet dabei streng zwischen Flageolett und Flöte). — Die Stimmung ist selten eine reine, in den meisten Fällen findet man nur die

[1] Humboldt, *l. c.*, IV. p. 465. [2] Schweinfurth, *l. c.*, I. p. 130.
[3] Cook, *1st voyage*, II. p. 205.

ersten vier bis sechs Stufen der Molltonleiter mit deren Oktaven[1] (letzteres nicht bei allen Instrumenten).

Ungemein weit verbreitet ist unter den Naturvölkern die Sitte, die Flöte durch die Nase zu blasen, wobei sie häufig ein Nasenloch mit dem Finger zuhalten, um die ganze Kraft des Luftzuges durch das andere in die Flöte zu leiten.

Tylor erklärt mit C. Engel diese sonderbare Sitte durch das in Indien herrschende Vorurteil, daß ein Mann höheren Ranges niemals eine von einem Manne niederen Ranges gemachte und versuchte Flöte in den Mund stecken würde. Von Indien aus habe sich dann die Sitte über die Inseln des indischen Ozeans verbreitet.[2] Ich fürchte, daß diese Erklärung nur für eine schon mehr entwickelte Kultur (mit Rangunterschieden und ausgebildeten Ständen) maßgebend ist. Obgleich es schwer ist, hierüber etwas bestimmtes zu sagen, möchte ich doch die Vermutung aufstellen, ob nicht vielleicht das Tragen von hohlen Nasenringen und die zufällige Entstehung von Tönen beim Atmen über verletzte Teile der Ringe die Wilden zu dieser Art von Tonproduktion geführt hat. Einen objektiven Beweis dafür zu erbringen, bin ich jedoch nicht im stande.

Interessante Formen von Signalpfeifen fand Holub in Marutse. (Fig. 1.) Sie sind teils sehr einfach aus Vogelknochen und Rohr, teils mühsam aus hartem Holz und Elfenbein geschnitzt. Sie werden, an Bast- oder Grasschnüren befestigt, auf der Brust getragen. Merkwürdig sind ferner die aus einer rundlichen Frucht bestehenden Tanzflöten (Bansi) von Hawaii (siehe Taf. I, No. 3). Ihnen ähnlich die mexikanischen kopfförmigen Flöten aus Tonerde, die zwei Töne (Quart oder Secund) geben. In Mexiko ist auch ein Flageolett aus Tonerde beliebt, das am untern Ende einen Schalltrichter

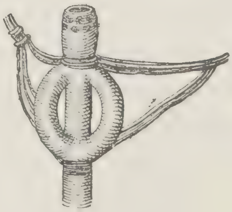


Fig. 1.

[1] Th. Baker, *l. c.*, p. 55. [2] Tylor, *Study of Customs*, p. 81, 82.

besitzt (Taf. I, 2). Sein empfindlicher Ton ist nur durch sehr schwaches Anblasen zu erreichen.

Die Flöte, Pfeife, das Flageolett (die Bezeichnungen werden nicht immer auseinandergehalten) kommen auf allen Kontinenten, in allen Kulturstufen vor. Im besondern werden erwähnt: Die Hiobspfeife der Makalaka aus Rohrstengeln,[1] die Flöte der Aschantis, die weit größer ist als irgend eine europäische, sehr wohl klingt,[2] und durch die die Eingeborenen angeblich ganze Gespräche führen können,[3] die der Mandingos[4] (Afrika) und der Malagasi.[5] Die Kaffern verfertigen die Pfeifen, mit denen sie ihre Herden zusammenzurufen, aus Knochen oder Elfenbein. Sie werden so gepfiffen, wie wir einen hohlen Schlüssel blasen. Aber auch mit den bloßen Lippen bläst der Kaffer vorzüglich, und wenn er seine Finger zu Hilfe nimmt, ist der Pfiff so stark, daß ein nahestehender Zuhörer „halb taub werden könnte".[6] Cook fand Pfeifen auf den Inseln Amsterdam und Middleburgh,[7] und Hamilton erwähnt die Pfeife der Pegu in Ostindien.[8] Wir finden ferner Flöten bei den Dayaks[9] und eine Pfeife aus Tierknochen bei den Indianern von Kolombia.[10] Eine ganz besondere Flöte scheint die der Papuas auf Neu-Guinea zu sein; sie haben zwei Arten, für Männer und für Frauen, letztere sehen aus wie eine deutsche Schalmei, erstere beruhen auf dem Prinzip der modernen Zugposaune, indem sie durch einen Stößel, den man in die Öffnung steckt, verlängert und verkürzt werden können und so verschiedene Töne produzieren. Frauen dürfen sie nicht sehen, da der Aberglaube besteht, sie müßten im Angesichte derselben augenblicklich sterben.[11] —

[1] Mauch, *l. c.*, p. 43.
[2] Bowdich, *l. c.*, p. 361 (mit zahlr. Musikbeispielen).
[3] Beecham, *l. c.*, p. 168. [4] Mungo Park, *l. c.*, p. 878.
[5] Gerland, *l. c.*, V. p. 169. [6] Wood, I. p. 63, 64.
[7] Cook, *II. voy.*. Pink, *Coll.*, XI. p. 594.
[8] Hamilton, A., *l. c.*, p. 427. [9] Hein, *l. c.*, p. 113—116.
[10] Bancroft, *l. c.*, I. p. 201. Tierknochenflöte der Indianer überhaupt, erwähnt von Jewitt, *l. c.*, p. 88.
[11] Schellong, *l. c.*

Catlin fand bei den Indianern eine Kriegspfeife, eine Flöte aus Tierhaut, und ein Instrument, das er „a mystery whistle" nannte, weil es so schwer war zu verstehen, wie man darauf überhaupt einen Ton herausbringen kann.[1] Wallace fand auf seinen Reisen am Amazonenstrom bei den Eingeborenen Flöten und Pfeifen aus Rohr, Pfeifen aus Tierknochen und aus Tierschädeln.[2] Die Botocuden (Südamerika) haben eine Rohrflöte, die gewöhnlich von Weibern gespielt wird.[3] Auffallend viele Flöten fand C. v. den Steinen bei den Yuruna (in Südamerika); lange Flöten, Panetadadu, mit Trompetenton (1,75 m), kleine Fagotte, welche die Frauen spielen sollen und kleine Pansflöten.[4] Bei den Surinam, den Cariben in Guiana[5] und auf Neu-Seeland gibt es Flöten aus den Knochen der erschlagenen Feinde,[6] daselbst auch eine Nasenflöte.[7] Die Flöte „Bendu" der Kimbunda (Afrika) soll eine „Hölle für das Ohr" sein;[8] etwas ähnliches wird von der Flöte der Fulahs und Susus an der Westküste Afrikas gesagt.[9]

Bei einer Reihe anderer Flöten wird besonders erwähnt, daß sie verschiedene Töne geben, und wir ersehen daraus abermals, auf wie früher Kulturstufe auf Melodiebildung Rücksicht genommen wird. Die Betschuanas haben eine Rohrpfeife (lichâka), die zwar nur einen Ton hat, aber zur Begleitung des Gesangs und Tanzes mit großer Sorgfalt gestimmt wird.[10] Die Karague haben eine Pfeife mit sechs Fingerlöchern.[11] Brown erwähnt eine Indianerflöte mit sechs Löchern,[11] im alten Mexiko gab es eine Pfeife mit vier Löchern („c d e c"),[12] in Guiana eine Flöte (Quama) mit drei Tönen[13] „very

[1] Catlin, *l. c.*, I. p. 242.
[2] Wallace, *Amazon*, *l. c.*, p. 504.
[3] Wied-Neuwied, *Ausz.*, *l. c.*, Bd. XLI., p. 155.
[4] v. d. Steinen, *Centr.-Braz.*, p. 259.
[5] Stedmann, *l. c.*, I. p. 409, mit Abbildung.
[6] d'Urville, *l. c.*, II. p. 446; Lubbock, *l. c.*, p. 467; Angas, *Sav. Life*, I. p. 392; *Polyn.*, p. 158.
[7] d'Urville, *ibid.*
[8] Magyar, *l. c.*, p. 311.
[9] Corry, *l. c.*, p. 153.
[10] Burchell, II., p. 598.
[11] Grant, *l. c.*, p. 184—185.
[12] Brown, *l. c.*, p. 291, No. 10, 14.
[13] Sartorius, *l. c.*, p. 203.

much resembling the howling of a dog in distress“, bei den Neu-Seeländern eine Pfeife (He Koauan) aus einem Wallfischzahn mit zwei Löchern,[1] auf Amsterdam und Middleburgh oder Tongatabu und Eua gibt es Nasenflöten mit vier Löchern,[2] auf Otahiti mit zwei Löchern,[3] auf Tonga eine Nasenflöte (rechtes Nasenloch) mit fünf Löchern („fango-fango“), desgleichen auf den Fidschi-Inseln eine mit fünf Löchern, ohne daß jedoch der Ton häufig variiert wird;[4] eine polynesische Flöte (durch das linke Nasenloch geblasen) erwähnt Ellis,[5] sie hatte drei Löcher oben, und eins unten. Die Chukmas (ein wilder Stamm in Süd-Ost-Indien) sind berühmt wegen ihres Flötenspiels auf der Bambusflöte, auf der sie „wondrously soft music“ hervorrufen.[6] Auf Neu-Britannien und den York-Inseln gibt es Pfeifen mit drei Tönen,[7] ebenso haben die Tingianen auf Nord-Luzon (Philippinen) eine Flöte mit drei Löchern.[8]

Auf manchen dieser Flöten werden ganz ausgesprochene Melodien geblasen. Wenn sich der Caribe seiner Hütte nähert, so spielt er seine Flöte (Quamah) und augenblicklich werden Vorbereitungen zu seinem Empfang getroffen. Die Phrase (Musik-Beil. 13) macht einen ziemlich gekünstelten Eindruck.[9] Bei den Irokesen gebraucht der junge Mann eine bestimmte Melodie auf der Flöte, um die Geliebte aus der Hütte hervorzulocken.[10] Die Warrau-Indianer in Guiana werden beim Flötenspiel zu ganzen Musikkapellen formiert und von einem Kapellmeister (hohohit) unterrichtet.[11] Auch die Eingeborenen in den Máhádeo-Hügeln (Zentral-Indien) haben eine Art Flötenorchester; wenigstens heißt es von ihnen: „sie sangen und tanzten zu der schrillen Musik von einem halben Dutzend Bambusflöten“.[12] Ganz systematisch ausgebildet ist dieses Flötenorchester bei

[1] Bernau, *l. c.*, p. 45.
[2] R. Taylor, *l. c.*, p. 316. (Abbildg.)
[3] Cook, *II. voy.*, I. p. 220.
[4] Wilkes, *l. c.*, III. p. 189; Williams, *l. c.*, p. 141.
[5] Ellis, *Pol. Res.*, I. p. 285.
[6] Lewin, *l. c.*, p. 188.
[7] Powell, *l. c.*, p. 73. (Abbildg.)
[8] A. B. Meyer, *l. c.*, VIII. Taf. 17.
[9] Schomburgk, *l. c.*, p. 274.
[10] Baker, *l. c.*, p. 56.
[11] Schomburgk, *l. c.*, p. 274.
[12] Forsyth, *l. c.*, p. 119.

den Tipperahs (südöstl. Indien), bei denen jeder Bläser nur einen Ton spielt und eine Melodie durch abwechselndes Einsetzen dieser einzelnen Töne ermöglicht wird. Diese Art des Spiels ist auch das Prinzip der altrussischen Hornmusik.[1]

Es ist häufig angenommen worden, daß erst die Zusammenstellung von Flöten verschiedener Länge zur Panspfeife (Syrinx), die Menschen dazu geführt habe, diese Längenunterschiede auf einer und derselben Pfeife durch Einbohren von Löchern hervorzubringen.[2] Indessen sprechen die obenerwähnten prähistorischen Funde für das höhere Alter der Einzelflöte oder -pfeife mit mehreren Löchern, die ursprünglich nicht zu musikalischen Zwecken eingebrannt wurden, sondern um den Schmuckgegenstand bequem aufhängen zu können. Dann erst lernte man, daß solche Gegenstände einen Ton geben, und gebrauchte sie zu diesem Zwecke.

Das älteste Instrument mit mehreren Tuben ist eine Syrinx, die man in Peru gefunden hat. Sie ist aus einer einzigen kompakten Steinmasse gehauen und hat acht verschieden lange Tuben.[3] Man vermutet, daß der Bläser den Ton jeder Pfeife durch Stopfung zu ändern verstand; Spuren eines derartigen Gebrauches scheinen am Instrument vorhanden zu sein. Das Steinmaterial spricht für das hohe Alter des Instruments, doch ist, wenigstens der Konstruktion nach, die prähistorische Pfeife oder Flöte das ältere Instrument.

Doppelflöten und Panpfeifen sind fast über alle Kontinente verbreitet, wenn auch lange nicht so häufig wie die gewöhnliche Flöte und Pfeife. Bei den Irokesen sah Baker eine Doppelflöte in Form eines V,[4] die Surinam-Indianer in Guiana hatten eine Syrinx, genannt quarta[5] („a set of pipes of different length"); in Guiana fand auch Thurn eine Doppelholzflöte und

[1] Lewin, *l. c.*, p. 217. Die russische Hornmusik, erfunden von Maresch 1751, bestand aus 16 Hörnern verschiedener Stimmung, die in der oben angedeuteten Weise bliesen. Vgl. Hinrichs, *l. c.*

[2] Daniel, *Fant.*, p. 388.

[3] Traill, *l. c.*, p. 124.

[4] Th. Baker, *l. c.*, p. 55.

[5] Stedmann, *l. c.*, I. p. 409, Abbildung p. 423.

eine Panpfeife aus Rohr;[1] Doppelflöten auf Savage-Island (Polynesien),[2] Rohrpanflöten auf Amsterdam und Middleburgh mit 10—11 ungleich langen Rohren,[3] Pansflöten mit sieben Tönen auf Sumatra,[4] Nord-Luzon,[5] Neu-Britannien und den York-Inseln[6] (7—15 Noten), den Fidschi-Inseln,[7] Admirality Islands,[8] bei den Papuas (mit 13 Tönen),[9] auf den Neu-Hebriden[10] (acht Tuben) und auf Samoa;[11] hier wird das Instrument mit einem Stock geschlagen!

Die Tipperah (einer der wilden Stämme im südöstlichen Indien) haben ein merkwürdiges Instrument, dessen Ton „ein Mittelding zwischen Orgel und Dudelsack" ist. Mehrere Rohrpfeifen mit je einem Loch münden in einen Kürbis;[12] andere einzelne Pfeifen werden zugleich mit diesem Instrument der Reihe nach von mehreren Spielern gespielt.

Eine solche von mir gemessene Rohrorgel besteht aus zwei Reihen von je sieben Rohrpfeifen, die in der Mitte durch eine längliche Frucht (Windkasten) zusammengehalten werden. An derselben befindet sich ein Mundstück, durch das man einfach hineinbläst, wodurch alle Pfeifen (deren Seitenloch geschlossen ist) angeblasen werden. Das Instrument gibt einen vollen harmonikaartigen Akkord. Es entstammt dem Mian Psu, Tapin-Plateau, Tonking. (Ähnliche, feiner ausgeführte Formen, poliert, mit Windkasten am unteren Ende, kommen auch in China und Japan vor.) Länge der Pfeifen 123—175 cm. Taf. I, No. 7.[13]

Von einem Instrument der Keres in Neu-Mexiko, das Bancroft[14] Rohrflöte nennt, sagt Ives,[15] es habe ein Ende wie

[1] Im Thurn, *l. c.*, p. 309, [2] Turner, *Polyn.*, p. 470.
[3] Cook, *II. voy.*, *l. c.*, I. p. 220, Abbildg., p. 5.
[4] Bastian, *Indon.*, 3. Lief., Taf. II.
[5] Meyer, *l. c.*, VIII. Taf. 17, No. 16. [6] Powell, *l. c.*, p. 73.
[7] Williams, *l. c.*, p. 141. [8] Challenger, *Exped.*, I. 2, p. 723.
[9] Schellong, *l. c.*, Miklukha Maklay, *l. c.*, p. 845.
[10] Turner, *Polyn.*, p. 337, Abbildg. [11] Turner, *Samoa*, p. 125.
[12] Lewin, *l. c.*, p. 217.
[13] Näheres bei Wallaschek, *Skala*, p. 16,
[14] Bancroft, *l. c.*, I. p. 552. [15] Ives, *Colorado River*, p. 121.

eine Klarinette; man steckt ein Ende in ein Wasserbecken, bläst hinein und ahmt so das Zwitschern der Vögel nach. Die Keres benutzten die Musik ihres Dudelsacks,[1] um bei der gemeinsamen Arbeit Takt halten zu können. In Tascala und Natividad war eine Okarina (Teponastle) in Gebrauch, die drei Fuß lang war und an der Vorderseite mit einem menschlichen Gesicht verziert wurde.

Zu dem oben erwähnten Dudelsack führt uns eine Reihe einfacher und doppelter Rohrpfeifen, an denen im Laufe der Zeit ein interessanter Entwicklungsprozeß bemerkbar ist, wie ihn H. Balfour in seiner historisch geordneten Kollektion von Hornpipes im Oxford-Museum nachgewiesen hat. Zunächst wurden die langen Rohre dadurch vor Beschädigung geschützt, daß man über ihr Mundstück eine Hülle aus Horn gab.[3] Man bemerkte dann bald, daß diese Hornhülle durchlöchert und so dazu benutzt werden kann, die Rohrpfeife anzublasen. Vgl. unsere Rohrorgel auf Taf. I. Später hat man diese Hornhülle durch einen Hautsack ersetzt, in den man mehr Luft hineinblasen kann als unmittelbar für die Töne nötig ist. Dieser zunächst überflüssige Vorrat reicht aber aus, um während des Atemholens die Tonbildung nicht zu unterbrechen. Auf diese Art haben schon die Brahminen Indiens ein andauerndes Anblasen ihrer Rohrpfeifen ermöglicht. Balfour glaubt, daß die noch heute in England üblichen Hornpipes (nach welchen auch ein beliebtes Musikstück benannt ist) mit der Celtischen Einwanderung nach England gekommen seien.[4]

Eine andere Theorie sagt, daß der Dudelsack durch Zigeuner nach Europa gebracht wurde. Was England betrifft, läßt Elizabeth Pennell[5] die Frage offen, aber in andern Ländern glaubt sie den Einfluß der Zigeuner deutlicher zu sehen. So ist „gaita", der spanische Name für Dudelsack, dasselbe

[1] Davis, *El Gringo,* p. 119.

[2] Bancroft, *l. c.,* IV. p. 478 mit Abbildungen. Eine andere Klarinette (chirimigo) der Locandones findet sich bei Bancroft, I. p. 705.

[3] H. Balfour, *l. c.,* p. 147. [4] *Ibid.,* p. 152.

[5] Pennell, *l. c.,* II. p. 276.

wie „gaida“, mit welchem Worte die türkischen Zigeuner den Dudelsack bezeichnen. Zu beachten ist ferner, daß die Wal-Pfeife der Finnen wahrscheinlich dasselbe Instrument ist wie das Cala-Mala der Zigeuner (lat.: calamus, calamellus, Rohrflöte, franz.: chalumeau, deutsch: Schalmei), und das Mala-Pioba (oder Piob-schāla) der Irländer.[1] In Großbritannien und Irland ist indes die Einwanderung der Zigeuner so spät erfolgt, daß die Einführung des Dudelsacks wohl nicht auf die Zigeuner zurückgeführt werden kann. Selbst Spanien dürfte den Dudelsack schon von den alten Römern her gekannt haben. (Kaiser Nero war ein Dudelsackpfeifer.) Die Zigeuner mögen immerhin den Dudelsack mitgeführt und in Mode gebracht haben, eingeführt haben sie ihn in Europa kaum.

Neben dem Dudelsack finden wir bei Naturvölkern auch bescheidene Anfänge einer Oboe. Das Instrument ist ein gewöhnliches Rohr. An dem oberen Ende ist an der Seite des rundlichen Rohres eine gerade Fläche abgeschnitten, die allmählich wieder zur Rundung ansteigt. An dem Punkte, wo die gerade Fläche die Rundung erreicht, ist das Anblaseloch. Nun wird das obere Flötenstück bis zum Loche mit einem Rattanstreifen umwickelt, der sich an die Rundung eng anschließt, während er an der angeschnittenen Fläche einen dünnen Luftstrom bis zum Anblaseloch kommen läßt und dadurch, wenn das ganze Mundstück in den Mund genommen und angeblasen wird, die Tonerzeugung ermöglicht. Am untern Ende ein trichterförmiges Schallrohr aus Horn. Das Instrument stammt aus Neu-Britannien. Taf. IIIb, No. 1; No. 2 zeigt dieselbe Oboe von oben gesehen. Ähnliches Mundstück Taf. I, No. 4. Da der Rattanstreifen bei der Tonbildung mitschwingt, entsteht ein etwas näselnder Ton, der so wie die ganze Konstruktion an eine primitive Oboe erinnert.

Daß die Zigeuner auch eine eigentümliche Harmonie aus Indien mitgebracht und in die ungarische Musik eingeführt haben, wie Liszt meinte, scheint mir schon deshalb zweifelhaft,

[1] Walker, *Irish Bards*, p. 165; *Journ. Gyps. Lore*, S. I, p. 302.

weil die indische Musik selbst keine Harmonie kannte.[1] Es dürfte somit doch wahrscheinlich sein, daß die Zigeuner mehr von den Ungarn entlehnt haben, als die Ungarn von den Zigeunern, zumal die englische Zigeunermusik von ungarischer Zigeunermusik vollkommen verschieden ist.[2] Wir werden deshalb auch Liszts Theorie nicht aufrecht erhalten können, daß die ganze ungarische Nationalmusik im wesentlichen Zigeunermusik ist (vgl. p. 65), zumal diese Anschauung schon zur Zeit ihrer ersten Entstehung von einer ganzen Reihe von Forschern bekämpft wurde, wie: Adelburg, Bartalus, Brassai, Kálmán, Sándor, Scudo, Simonffy und Thewrewk.[3]

c) TROMPETEN, TUBEN, HÖRNER.

Ist uns bei den Flöten der eigentümliche Gebrauch aufgefallen, sie durch die Nase zu blasen, so finden wir bei den Trompeten wieder die merkwürdige Sitte, sie beim Anblasen nach der Seite zu halten, trotz der ungeheueren Länge und Schwere der Instrumente.[4] Die Signalhörner der Bongos (Zentralafrika), die aus den Hörnern von Antilopen gemacht sind, werden von Schweinfurt ausdrücklich als im Ton den Pfeifen nicht unähnlich bezeichnet.[5] Sie haben drei Löcher wie kleine Flöten und werden von den Eingeborenen „Mangoal“ genannt; dieselbe Konstruktion, ebenfalls mit drei Öffnungen, haben die Signalhörner der Mittus.[6] Bei den Kongovölkern sind die Trompeten nicht selten von kostbarem Material und sind ausschließliches Eigentum der Personen von königlichem Blute. Das gilt namentlich von der Elfenbeintrompete „Embuchi“

[1] Thewrewk, *l. c.*, I. p. 317. [2] Sampson, *l. c.*, p. 81—84.

[3] Eine vollständige Literatur über die Zigeuner findet sich in dem Buche des österreichischen Erzherzogs Josef (*l. c.*, p. 327—343), der selbst eine Autorität auf dem Gebiete der Zigeunerkunde ist. Ein englischer Auszug aus seinem ungarischen Werke findet sich im Journ. Gyps. Lore Soc. II, p. 148—160. Zehn Originalmelodien der siebenbürgischen Zelt-Zigeuner, *ibid.*, I. p. 100.

[4] Day, *Niger*, p. 268. [5] Schweinfurt, *l. c.*, I. p. 130.

[6] Schweinfurt, I. p. 197; die Töne sind leider nicht angegeben.

der Kongovölker.[1] Schon frühzeitig scheint das Bedürfnis aufzutreten, die unbequeme Form der Tuba handlicher zu gestalten, und während es der Technik der Europäer gelingt, das lange Rohr zu diesem Zwecke kunstvoll zu winden, begnügen sich die Karague damit, es wie ein Teleskop zu konstruieren, das man zusammenschieben und auseinanderziehen kann.[2] Elfenbeinhörner kommen auch bei den Niam-Niam,[3] den Mandingos,[4] Yébous[5] und am Niger[6] vor, Hörner vom Harrisbock bei den Makalaka[7] und den M-balunda-Negern.[8] In Ostafrika begnügt man sich mit hölzernen Hörnern,[9] die Burton ein „Lärminstrument" nennt. Immerhin ist auch dieses Horn mehr wert, als die kostbaren Elfenbeinhörner der Aschantis, die so schlecht behandelt werden, daß sie hie und da springen und schließlich gar keinen Ton mehr geben. Aber auch sonst kann ihr Klang nicht besonders schön sein, da man sie stets mit Schlangenhaut umwickelt.[10] Indes scheint diese letztere Vermutung Rev. Woods nicht in allen Fällen zuzutreffen, wenigstens sprechen andere Berichte nicht nur von dem mächtigen Ton (powerful sound) dieses Horns, sondern auch von der Tatsache, daß jeder Cabucir sein bestimmtes Lied darauf bläßt, das jedermann bekannt ist. Diese Verarbeitung verschiedener Töne des Horns zu einem bestimmten Lied dient nicht etwa zu sentimentalen Serenaden, wie bereits vermutet wurde, sondern um den Kämpfern in der Schlacht „die Stellung der Häuptlinge" mitzuteilen.[11] In Friedenszeiten mag später dieses „Leitmotiv" noch zu andern Zwecken verwendet worden sein.

[1] Carli, *l. c.*, I. p. 622; Merolla erwähnt (*l. c.*, p. 244) dieselbe „Embuchi" als Eisentrompete (!); Tuckey, *l. c.*, p. 373.

[2] Grant, *l. c.*, p. 184—185.

[3] Ch. Long, *l. c.*, p. 279.

[4] M. Park, *l. c.*, p. 878.

[5] Avezac, *l. c.*, p. 90.

[6] Day, *Niger*, p. 268.

[7] Mauch, *l. c.*, p. 43. Das jüdische Schoffat ist offenbar auch ein Bockshorn aus der Urzeit.

[8] Soyaux, *l. c.*, p. 175—176.

[9] Burton, *Centr. Lakes*, II. p. 98.

[10] Wood, *l. c.*, I. p. 627.

[11] Beecham, *l. c.*, p. 168. Elfenbeintrompeten in Guinea bei Bosman, *l. c.*, p. 394.

Die ursprüngliche Bestimmung ist auch aus der dem Horn manchmal beigegebenen Trophäe ersichtlich, die in dem erwähnten Exemplar aus der oberen menschlichen Kinnlade besteht.

Am oberen Amur umwickelt man hölzerne Hörner mit Lindenblättern;[1] auf der malayischen Halbinsel hängt man Bambusrohre, die mit Löchern durchbohrt sind, an den Bäumen des Waldes auf (sie heißen Buluperindu). Der Effekt, den der durchstreichende Wind veranlaßt, „gleicht den sanften, weichen Tönen der Flöte und den tiefen, vollen Klängen der Orgel". Manche dieser Bambusstämme geben 14—20 Töne.[2] Die Maoris benutzen ihre sieben Fuß lange Holztuba („putura putura") zu Kriegszwecken. Man blies sie zur Zeit eines Aufruhrs mit solcher Macht, daß ihr Klang mehrere (englische) Meilen weit gehört wurde.[3]

Die Indianer am Rio dos Uaupés (Nebenfluß des Rio Negro) verfertigen und gebrauchen große Tuben, „die wie Fagotte aussehen", von denen acht Stück verschiedener Größe bei der Juriparí oder Teufelsmusik verwendet werden. Ihr Klang ist nicht unangenehm und die Indianer spielen sie erträglich zusammen. Die Instrumente sind aus Rinde, spiralförmig gedreht und mit einem Mundstück aus Blättern[4] versehen. Bei anderer Gelegenheit schwenken sie ihre Instrumente vertikal, und nach der Seite hin und her, begleitet von entsprechenden Körperbewegungen, und spielen dazu ein regelrechtes Lied, bei dem sie sich gegenseitig sehr hübsch begleiten. Die Frauen dürfen diese Instrumente bei Todesstrafe nicht sehen. Diese erfolgt durch Gift, und wird unnachsichtlich verhängt. Väter haben schon ihre Töchter, Ehemänner ihre Weiber in solchen Fällen zu Tode geführt.[5]

Eine Bambustuba (Caracasha) am untern Amazon[6] und eine Holztrompete in Guiana[7] werden als weitere Blasinstru-

[1] Andree, *Amurgeb.*, p. 173.
[2] Tennent, *l. c.*, I. p. 88, not. 1; Bickmore, *l. c.*, p. 191.
[3] Angas, *Sav. Life*, II. p. 152.
[4] Wallace, *Amazon*, p. 348—349.
[5] *Ibid.*
[6] Bates, *l. c.*, I. p. 311.
[7] Im Thurn, *l. c.*, p. 309.

mente des nördlichen Südamerika genannt. Die Kinder der Batéké (Kongo) verfertigen Trompeten aus zusammengerollten Banana-Blättern.[1]

Eine viel einfachere Trompete findet sich meist auf den Inseln des stillen Ozeans; man benutzt zu diesem Zwecke rundliche Muschelschalen. Sie kommt auch am untern Kongo vor,[2] auf den Fidschi-Inseln[3] und Cornvallis Islands.[4] Der Klang dieser Muscheltrompete, wie sie die Priester auf Fidschi im Tempel gebrauchen, war noch entsetzlicher als der der Trommel; sie war 1 Fuß lang und 7—8 Zoll im Durchmesser an der Mündung. Um das Anblasen zu erleichtern, steckte man ein 3 Fuß langes Bambusrohr hinein und blies dieses an.[5] Solche Seemuschelschalen wurden stets geblasen, wenn eine Prozession in den Tempel zog. Außerdem waren Tuben aus Bambus (Thura) in Gebrauch. Eine Trompete aus den Schalen von Tritonium variegatum ist auch bei den Papuas in Gebrauch,[6] eine andere Tritontrompete — wahrscheinlich zu Alarmsignalen verwendet — auf Neu-Guinea.[7] Eine Muscheltrompete auf Madagaskar klang wie ein Posthorn; mit ihr rief der Gatte, Vater oder Sohn die Weiber der Familie zusammen, die dann auf Händen und Knien zu den Füßen ihres Herrn und Meisters gekrochen kamen.[8] Die Haussa (Guinea) haben das „Kakaki", ein langes Blechinstrument mit Posaunenklängen; es ist das Attribut der Herrscherwürde.[9]

Eine Tuba aus Rindshorn finden wir auf Sumatra.[10]

d) KASTAGNETTEN.

Cook berichtet in seiner Reisebeschreibung von einem merkwürdigen Tanz und Gesang der Weiber auf den Inseln Amsterdam und Middleburgh. Während sie sangen, markierten

[1] Johnston, *Kongo*, p. 432. [2] Tuckey, *l. c.*, p. 373.
[3] Wilkes, *l. c.*, III. p. 189; Williams, *l. c.*, p. 141.
[4] Chamisso, *l. c.*, p. 113. [5] Ellis, *Polyn.*, I. p. 283.
[6] Schellong, *l. c.* [7] Rosenberg, *l. c.*, p. 93.
[8] Drury, *l. c.*, p. 67. [9] Flegel, *l. c.*, p. 25.
[10] Bastian, *Ind.*, Taf. II, Lief. 3. (Abbildg.)

sie den Takt auf sehr einfache Weise dadurch, daß sie mit den Fingern schnappten.[1] Neben dem Händeklatschen, Fußstampfen und Schlagen in die Hüften ist der Fingerschlag das beliebteste Surrogat instrumentaler Begleitung. Natürlich wird auch er später durch ein entsprechendes Instrument vollkommener ausgeführt, das aus zwei Nußschalen besteht, deren Zusammenklang der Fingerschlag ersetzt. Auch die Naturvölker Afrikas kannten es schon; die Heimat der Kastagnetten, oder wenigstens das Land, wo sie am meisten populär wurden, scheint indes Amerika zu sein, wo die Indianer auch zusammengebundene Muschelschalen zu demselben Zwecke verwenden.[2] Besonders erwähnt wird diese Sitte noch bei den Hyperboräern.[3] Bei den Indianern in Yukatan sind beide Arten jener Fingerbewegung erhalten, mit und ohne Instrument. Wenn sie bei ihren Unterhaltungen „ihre heimatlichen Tänze mit spanischen abwechseln ließen, so schnappten sie von Zeit zu Zeit mit den Fingern, statt die Kastagnetten zu gebrauchen".[4] Vielleicht sind diese Instrumente von den Spaniern aus ihren amerikanischen Kolonien nach der europäischen Heimat gebracht worden, wo sie bis heute bei den Nationaltänzen üblich sind.

Ein anderes, bei den Indianern sehr beliebtes Nationalinstrument ist die

e) RATTEL.

Sie besteht aus einem Kürbis, aus Muschelschalen oder Rohhäuten, die mit kleinen Steinen, Kiesel oder Fruchtkernen gefüllt sind und geschüttelt werden, um dadurch den Takt zu den Gesängen und Tänzen anzugeben.[5] Am Kolumbiafluß benutzen die Indianer die Haut eines Seehundes, die sie in Fischform zuschneiden und mit Steinen füllen.[6] Die Abiponen in Südamerika benutzen einen Kürbis mit Fruchtkernen als

[1] Cook, *II. voy.* in Pink, *Collect.*, XI. p. 594.
[2] Jewitt, *l. c.*, p. 88.
[3] Bancroft, *l. c.*, I. p. 112.
[4] Stephens, *l. c.*, I. p. 145.
[5] Catlin, *l. c.*, I. p. 242.
[6] Bancroft, *l. c.*, I. p. 201.

Rattel und verstärken ihren Klang, indem sie singend mit den Fingern rasch über die Lippen fahren[1]; die Mississugua-Indianer benutzen ebenfalls einen Kürbis als Rattel.[2] Die Uaupée-Indianer (Amazon) verwenden dazu die Schale der Schildkröte.[3] Übrigens scheinen manche Stämme für den „Klang“ der Rattel ein sehr ausgebildetes Gehör und besondere Vorliebe zu besitzen. Sie ist durchaus nicht immer bloß Lärminstrument. In Virginia (Nordamerika) werden mehrere Ratteln harmonisch zusammengestimmt. Die Eingeborenen haben dann „Baß, Tenor, Contra-Tenor, Alt- und Sopran-Ratteln“.[4]

Auch in Afrika ist die Rattel bekannt. Der Hottentottentänzer bindet sich eine Anzahl kleiner Exemplare um das Fußgelenk und gibt so der Taktmäßigkeit seines Tanzes größere Bestimmtheit.[5] Die Kongo-Völker kennen die Rattel ebenfalls,[6] sie benutzen sie im Kriege und sind in ihrer Handhabung so geschickt, daß sie durch die verschiedenen Töne, die sie ihr zu entlocken verstehen, den Kriegern des zweiten Treffens die Gefahr ankündigen, in der sie sich befinden.[7] In Marutse-Mabunda werden kleine Ratteln aus getrockneten Fruchtschalen verfertigt, die mit harten Samenkörnern und kleinen Steinen gefüllt werden.

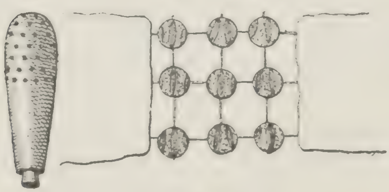


Fig. 2.

Man schüttelt sie mit der Hand oder befestigt sie an der Kleidung. Man fädelt auch mehrere derselben auf Schnüre, und hängt sie um Arme, Brust und Füße. (Fig. 2.)

Eine Art Rattel scheint auch der „Fliegenwedel mit Klingeln“ zu sein, mit dem der Baschilangehäuptling Tschingege die

[1] Dobrizhoffer, *l. c.*, I. p. 66.

[2] Chamberlain, *l. c.*, p. 158; die Rattel heißt Chichikone, auch erwähnt von Neuwied, *l. c.*, II. p. 190.

[3] Wallace, *Amazon, l. c.*, p. 504.

[4] John Smith, *l. c.*, p. 38.

[5] Burchell, *l. c.*, I. p. 66.

[6] Tuckey, *l. c.*, p. 373.

[7] Astley, *Collect.*, III. p. 281.

europäischen Reisenden empfing; er stand in einem Halbkreise von Untertanen, seine Füße auf den Beinen von Weibern und ließ seine majestätischen Bewegungen von einer großen Trommel begleiten.[1] An der West-Torres-Straße kommt die Rattel ebenfalls vor und heißt Pădătrong.[2]

Daß auch der menschliche Schädel als Rattel benutzt wird. ist bereits erwähnt worden. So scheint auch hier ein im Kriege erbeuteter Gegenstand, den der Sieger triumphierend als Schmuck trägt, das Urbild eines Musikinstrumentes zu sein.

f) TAMTAM UND GONG.

Neben der Pfeife ist die klingende Steinplatte (Gong) das älteste prähistorische Instrument. Die Chinesen haben noch heute ein Instrument, das aus einer Anzahl klingender Steinplatten von verschiedener Größe besteht, die auf einem Gerüst in zwei Reihen aufgehängt sind. Verschieden von dem chinesischen Gong ist das Javanesische. Zwar kennt man auch auf Java die Vereinigung mehrerer Gongs zu einem Instrument (Bonang oder Kroms), aber außerdem auch das Gambang, aus Holz- oder Metallstangen verschiedener Länge bestehend, die kreuzweise über einen Trog gelegt sind.[3] Ferner finden wir in Batavia Gomgoms in Form hohler eiserner Bowlen verschiedener Größe und Stimmung, die mit eisernen oder hölzernen Stäben geschlagen werden.[4] Das malayische Gong, das auch von den Dayaks auf Borneo benutzt wird, gibt lange nicht den hellen Klang des chinesischen, sondern einen näselnden tiefen Ton, der des Nachts zu Signalen benutzt wird. Doch werden auch malayische Gongs erwähnt, die aus wohlklingendem Kupfer verfertigt sind.[5] Trotz der Einfachheit des Instruments verstehen die Eingeborenen die Töne melodisch zu verwenden, und halten so wunderbar Takt, daß der Gesamteindruck doch ein harmonischer ist.[6] Auf Borneo bestehen

[1] Wißmann, *Flagge,* p. 72.
[2] Haddon, *West-Tor.-St.,* p. 374 (Mus.-B. p. 376).
[3] Bickmore, *l. c.,* p. 191. (Abbildg.) [4] Stavorinus, *l. c.,* p. 172.
[5] Tombe, *l. c.,* p. 6—7. [6] Marryat, *l. c.,* p. 84.

die Gongs auch aus Metallbecken verschiedener Stimmung (vom Tenor bis zum Baß), zu deren Klängen andere Musiker klingende Ketten in die Höhe werfen oder kleine gewundene Eisenstücke schlagen. Beeckmann vergleicht diese Musik mit den Schlägen, die man bei „Metzgern oder Kupferschmieden zu hören bekommt“.[1] Sie bildete eine Art musikalisches Vorspiel, das in der Nacht vor dem Hochzeitstage aufgeführt wurde.

In Dahome ist das Tamtam, das dem Feinde abgenommen wird, eine erwünschte Kriegstrophäe des Siegers, die mit menschlichen Schädeln geschmückt wird.[2] In Guinea wird das Tamtam aus zusammengerollter Baumrinde verfertigt, die mit Tigerhaut überzogen wird,[3] in Aduma (Westafrika) ist es ein ausgehöltes Stück Holz, das mit Ziegenfell überspannt wird,[4] in Ostafrika eine dünne Eisenplatte.[5] An manchen Orten Westafrikas wird es ausschließlich von Sklaven geschlagen, da sein Spiel eine so ermüdende, anstrengende Arbeit erfordert, daß sich ihm niemand freiwillig unterzieht.[6]

Der Klang des Tamtam hat für die Neger etwas Aufregendes. Lenz erzählt: „Während des Tanzes der Medizinmänner in Aschuka (Westafrika) waren einige junge Leute durch den Ton dieses Instrumentes und die ganze aufregende Szene krank geworden; sie stürzten plötzlich aus dem Kreise heraus, liefen auf allen Vieren wie Tiere auf der Wiese umher und fingen dann an zu rasen; sie konnten nur mit Mühe bewältigt und bei Seite geschafft werden. Hier im Dorfe aber bei den schrecklichen Tänzen der Oganga wollten diese Anfälle gar kein Ende nehmen; wohin man blickte, wälzte sich einer dieser Unglücklichen auf der Erde, und die älteren Männer und Frauen hatten vollauf zu tun, um dieselben in den Hütten unterzubringen.“[7] Von den Bakalai wird erwähnt, daß sie der Schlag des Tamtam in eine Art Raserei versetzt, während das „Ombi“ (Guitarre mit Baumwurzelsaiten) sie besänftigt.[8]

[1] Beeckmann, *l. c.*, p. 122.
[2] Bouche, *l. c.*, p. 95.
[3] Bernau, *l. c.*, p. 45.
[4] Lenz, *l. c.*, p. 286—288.
[5] Burton, *C. L. of Afr.*, II. p. 98.
[6] Lenz, *l. c.*, p. 301.
[7] Lenz, *l. c.*, p. 199.
[8] Du Chaillu, *Equ. Afr.*, p. 391.

g) GLOCKEN.

Die Glocke ist ursprünglich eine Art Rattel. In ihrer primitivsten Form besteht sie aus den Schalen einer Nuß oder einer anderen harten Frucht. Ein weiterer Fortschritt in ihrer Konstruktion ist die Benutzung eines ausgehölten Stückes harten Holzes, und der letzte die Verwendung von Metall. In Dahome hat man eiserne Glocken,[1] die von den Fetischeuren gebraucht werden, andere werden den Weibern vorausgetragen, die in Krügen Wasser holen. Bei ihrem Klange flüchten alle Männer in die Büsche, um eine Begegnung mit den Frauen zu vermeiden. Die Männer fürchten nämlich, daß ihnen die Schuld beigemessen würde, wenn eines der Weiber einen Krug fallen ließe und zerschlüge.[2] Bei den Kongovölkern wird eine eiserne Doppelglocke, „Longa“, den Prinzen vorausgetragen.[3] „Die Ogongas (Ogowe-See) schwingen plumpe, eiserne Zauberglocken, überall ein Zeichen der Priesterwürde“; sie ziehen damit in Prozessionen aus dem Dorfe heraus, in der sicheren Erwartung, bei der Rückkehr Schätze im Dorfe vorzufinden, was auch immer der Fall ist. Die Priester veranstalten nämlich die Prozessionen nur, wenn sie wissen, daß ein Warentransport von der Küste im Anzug ist. Lenz schließt diesen Bericht mit den Worten: „Wie überall in der Welt, so verhält es sich auch unter diesen rohen Naturvölkern, daß nämlich nur derjenige richtig spekuliert, der auf die Dummheit der Menschen spekuliert.“[4]

Auch die Maoris auf Neu-Seeland haben eine Glocke („Pahu“), die zu Kriegszwecken verwendet wird.[5] Die Pegu in Ostindien vereinigen 20 Glocken zu einem Instrument, das mit Stöcken geschlagen wird „and they make no bad music“.[6] Angesichts der erwähnten ethnologischen Beispiele läßt sich die Ansicht Gardiners wohl nicht aufrecht erhalten, daß

[1] Bouche, *l. c.*, p. 96. [2] Wood, *l. c.*, I. p. 635.
[3] Angelo und Carli, *l. c.*, p. 160; Merolla, *l. c.*, p. 244.
[4] Lenz, p. 317. *Glocken der Mandingos* bei M. Park, *l. c.*, p. 878.
[5] Angas, *Sav. Life*, II. p. 150. [6] Hamilton, A., *l. c.*, p. 427.

die Glocke aus China stamme und „wie das alte Gong hauptsächlich aus Kupfer verfertigt werde“.[1] Lange bevor die Menschen den Gebrauch des Kupfers kennen, brauchen sie Glocken.

Das von Bastian[2] erwähnte Glockenspiel von Timor (fünf Messingplatten auf Bambuscylindern) ist eher eine Form der Marimba (siehe diese). Die javanesischen Glocken auf Banda Island (12 an der Zahl) klangen aus der Entfernung wie ein kleines Streichorchester.[3] (!)

h) SPIELUHR.

Auch das Prinzip unserer Spieluhr ist den Naturvölkern nicht unbekannt. Die Batoka und Manganja-Stämme am Zambesi, die überhaupt eine große Anzahl musikalischer Instrumente besitzen, haben eine der ursprünglichsten Arten derselben, „Sansa“ genannt. Sie besteht aus einem Brett, auf welchem eine Anzahl hölzerner Stäbe über einem Querstab gelegt sind, so zwar, daß, wenn man das eine Ende niederdrückt und wieder losläßt, eine Art musikalischer Ton produziert wird.[4] Dieses Instrument findet sich mit einigen Modifikationen häufig in Zentralafrika „und unterscheidet sich von der modernen Spieluhr nur dadurch, daß die Zähne unseres Instruments aus Stahl bestehen und durch Walzen und Stifte zum Tönen gebracht werden, nicht durch Finger“. Ein Fortschritt in diesem Typus ist die „Mbira“ der Makalaka, ein viereckiges Stück Holz, über welchem Metallzungen, an dem einen Ende zwischen dickem Eisendraht und Holz festgesteckt, zum Tönen gebracht werden. Sie hat eine „förmliche Stimmung von 2—3 Oktaven“ (Töne leider nicht angegeben). Sie wird in eine Kalabasse festgestemmt, die am Rande der Öffnung Muschel- und Schneckenschalen hat.[5] Wir kommen auf diesen

[1] W. Gardiner, *l. c.*, p. 269.
[2] Bastian, *Indon.*, Taf. II, Lief. II. (Abbildg.)
[3] Challenger, *Exp.*, I, 2, p. 567. [4] Wood, *l. c.*, I. p. 393.
[5] Mauch, *l. c.*, p. 43.

interessanten Typus, der von den Reisenden auch häufig als Zither bezeichnet wird, noch zurück.

Über die Beliebtheit der europäischen Spieluhr haben wir bereits gesprochen (p. 9). Solche mit Trommel- und Glockenspiel sind von den Negern besonders bevorzugt,[1] unter Umständen aber auch gefürchtet: „die Eingeborenen des Máyolo-Clan ergriffen beim Klang einer europäischen Spieluhr augenblicklich die Flucht, in dem Glauben, ein böser Geist müsse in ihr verborgen sein.“[2]

i) TROMMEL, PAUKEN UND TAMBURIN.

Die Trommel ist das verbreitetste und wichtigste Instrument der Naturvölker. Wir haben schon erwähnt, daß es durchaus nicht das älteste und einfachste Instrument ist, und daß es eine Anzahl Völkerschaften gibt, die selbst die Trommel nicht kennen.

Merkwürdig ist, daß die Neu-Seeländer, die selbst keine Trommel besitzen, an der europäischen Trommel so viel Gefallen fanden, während die schönste Musik spurlos an ihnen vorüberging.[3] Desgleichen kennen die Australier keine Trommel, ein dicker Stock aus hartem Holz, mit dem sie Takt schlagen, kommt sehr selten vor,[4] und doch berichtet Lumholtz, daß sie ein besseres Gehör für Rhythmus besitzen als für Melodie und bedauert, daß sie seine Lieder gar nicht zu schätzen wußten. Solche Stöcke benutzen auch die Fidschi-Insulaner (aber neben der Trommel), sie schlagen die längeren Exemplare mit den kürzeren und bringen dabei ganz „klare Töne“[5] hervor. Die Molua bei Mussumba schlagen eine am oberen Ende offene Holzkiste (Ginguva) mit Stäben,[6] die Niam-Niam schlagen eine

[1] Elson, *l. c.*, p. 269. [2] Du Chaillu, *Ashongo Land*, p. 192.

[3] Wood, *l. c.*, II. p. 137.

[4] Salvado, *l. c.*, p. 183; Lumholtz, *l. c.*, p. 156, das Zusammenschlagen von Stöcken in Australien erwähnt Eyre, *l. c.*, II. p. 228, 237, auch das Schlagen auf gerollte Tierfelle; Grey (*Two Exped.*, II. p. 305), erwähnt das Schlagen von Stöcken gegen ein flaches Brett.

[5] Williams, *l. c.*, p. 141. [6] Pogge, *l. c.*, p. 241.

Art hölzernes „trojanisches Pferd“ mit Trommelschlägeln, oder sie verbinden eine Anzahl paralleler Banana-Bäume mit quer darüber liegenden Stücken harten Holzes verschiedener Größe auf die dann mehrere Trommler nacheinander losschlagen.[1] Am Kolumbiafluß werden Kisten und Bänke als Schlaginstrumente benutzt und mit Stöcken bearbeitet. Zu demselben Zwecke wird auch ein am untern Ende ausgehöhlter Pfosten verwendet, der mit Trommelschlägeln von einem Fuß Länge „gespielt wird“.[2]

Bei den Grönländern wird die Trommel, ihr einziges Instrument, mit der einen Hand (der rechten) gespielt und mit der andern gehalten. Sie begleiten dieses Spiel mit vielen „wunderbaren Bewegungen des Kopfes und des Körpers“.[3]

Bei den finnischen Lapländern kommt eine Trommel vor (Kannus oder Önobdus), die sich ihrer Ornamente wegen von den andern Trommeln dieser Stämme besonders unterscheidet. Sie wird verehrt und für sehr beliebt bei der Sonne gehalten, die von den Eingeborenen angebetet wird. Neben diesem heidnischen Instruments deuten andere Trommeln auf christlichen Einfluß hin. Auf der Außenseite befindet sich nämlich über regelmäßig gezogenen Linien das Bild von Christus und den Aposteln: über ihnen Sonne, Mond und Sterne; unter der Sonne irdische Dinge und lebende Geschöpfe.[4]

Jener heidnische Fetisch kam natürlich zur christlichen Zeit außer Gebrauch. Daß die Trommel ein Fetisch ist, der die höchste Verehrung genießt, kommt namentlich in Afrika häufig vor.

Ganz besondere Arten von Trommeln haben die Hottentotten. Eine Holz- oder Bambusschüssel wird mit Wasser gefüllt und dann fest mit einer Haut überzogen, die stets vom Wasser befeuchtet wird. Sie wird gespielt mit dem Mittelfinger der rechten Hand und ist immer in entsprechender Stimmung zu dem Gesang, den sie begleiten soll.[5] Auch die

[1] Ch. Long, *l. c.*, p. 279. [2] Bancroft, *l. c.*, p. 201.
[3] Cranz, *l. c.*, p. 162. [4] Schefferus, *l. c.*, p. 47, m. Abbildg.
[5] Burchell, *l. c.*, I. p. 66; Fritsch, *Eingeborene*, p. 327; Thunberg, *l. c.*, p. 33.

Tschuktschen haben eine „Handpauke“, die sie vor dem Gebrauch stets mit Wasser befeuchten. Wenn sie dieselben

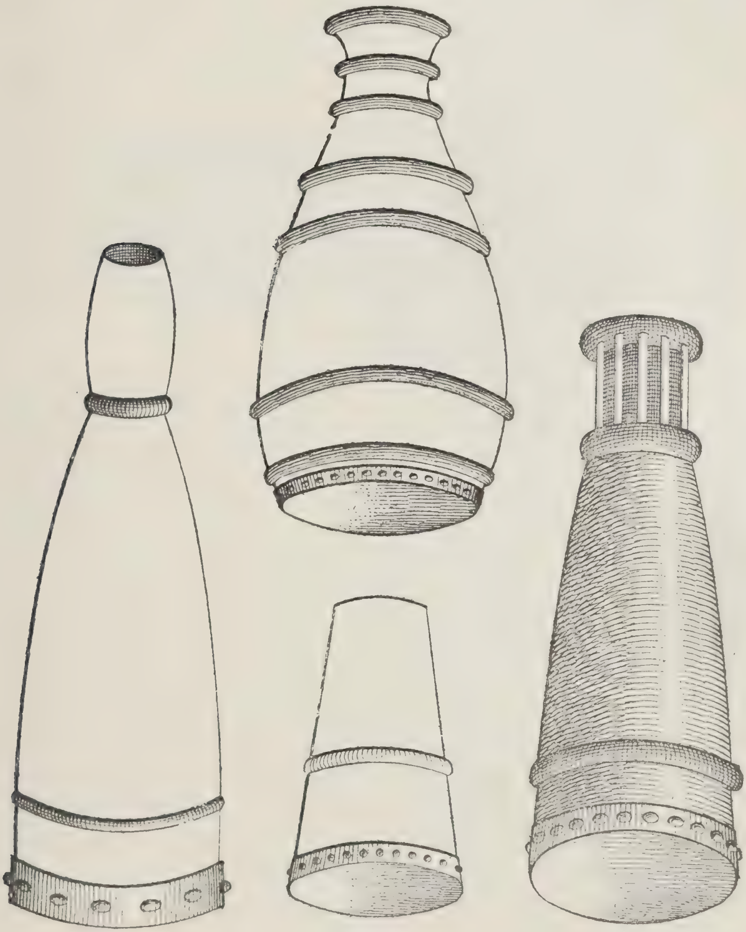


Fig. 3.

zum Gesang schlagen, sitzen sie dabei auf einer Walroßhaut, während zwei andere Tschuktschen ihnen Riemen über den Kopf spannen. Der Sitzende hüpft nun in die Höhe, und die Riem-

halter schwingen den Riemen schnell unter ihm weg.[1] Zu Kerian, bei den Errubiern (Neu-Guinea), hat die Trommel die Form eines Stundenglases aus einem hohlen Stück Holz, mit einem tiefen weithinschallenden Ton.[2] Dieselbe Form findet sich in den Niger-Territorien[3] und bei den Marutse[4] (Fig. 4). Andere Trommelformen (Fig. 3). Auf Neu-Guinea kennt man die

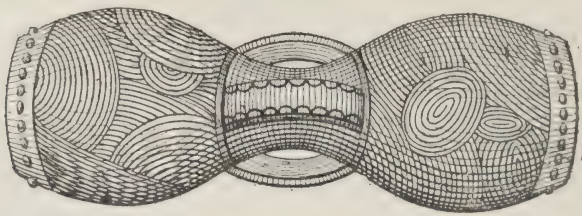


Fig. 4.

Trommel nur in manchen Gegenden,[5] die Papuas haben deren mehrere Arten, deren Ton bis auf 7 russische Werst gehört wird.[6] Die Dayaks haben solche aus „Eisenholzblöcken mit Tierfell überzogen",[7] andere sind reichlich mit prächtigen Ornamenten versehen.[8] Prachtvolle Exemplare waren im alten Mexiko üblich. Die Tunkul-Trommel in Südmexiko,[9] die Huehuetl und Teponaztli der Nahua-Nation[10] sind Kuriositäten ersten Ranges in der Trommelgattung, wenn auch lange nicht mehr Instrumente einer primitiven Kultur.

Die Trommel dient keineswegs ausschließlich musikalisch-künstlerischen Zwecken. Die M-balunda-Neger (Westafrika) unterscheiden ausdrücklich zwischen der Tanztrommel (N-dungo) und der Kriegstrommel (N-koko).[11] Die Kriegstrommel der Marutse ist königliches Eigentum. Im großen Beratungshause sind stets drei bis vier solcher Trommeln aufbewahrt, die nur bei Überfällen der Residenz, beim Ausmarsch in den Krieg,

[1] Merck, *l. c.,* XVII. p. 65.
[2] Iukes, *l. c.,* I. p. 177 u. 274.
[3] Day, *Niger,* p. 270.
[4] Holub, *Marutse,* p. 333.
[5] Albertis, *l. c.,* II. p. 97.
[6] Miklukha, *Maklay, l. c.,* p. 845.
[7] Hein, *l. c.,* p. 114.
[8] *Ibid.,* p. 113—116.
[9] Bancroft, I. p. 664.
[10] *Ibid.,* II. p. 293.
[11] Soyaux, II. p. 175—176.

beim Ausbruch einer Revolution und ähnlichen Gelegenheiten, die einen Alarm erheischen, kräftig geschlagen werden[1] (Fig. 5). Bei den Wagogo und Wanyamwezi (zwischen Viktoria- und Tanganika-See) ruft die Trommel die Streiter zum Kriege zusammen oder die Eingeborenen feiern die Ankunft, den Abschied und die Durchreise eines Reisenden mit ihrem Klange.[2] Er ist geradezu das Zeichen für die Erlaubnis zur Abreise; einheimische Träger nehmen ihre Last gar nicht eher auf, als bis sie den Trommelschlag gehört haben. Bei den Aschantis besorgt die Trommel einen Teil der Instrumentalmusik zur Begleitung der Menschenopfer. Sie ist von ungeheueren Dimensionen, da ein ganzer Baumstamm, sorgfältig ausgehöhlt und geschnitzt, ihren Körper bildet. Ihr Schall klingt schaurig durch die Nacht, wenn er das Zeichen zum Beginn neuer Menschenopfer gibt.[3] Die Fetischtrommel und Fetischtrompete sehen sehr grotesk aus und sind oft mit bemerkenswertem Geschmack gearbeitet. Auch auf Tahiti gibt die größte der Trommeln des Nachts das Zeichen zum Beginn der Menschenopfer.[4]

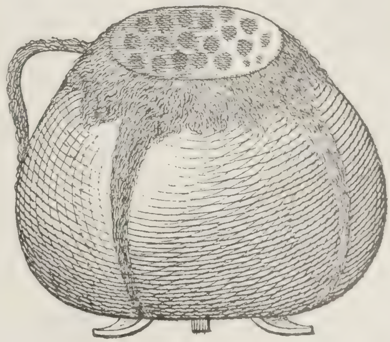


Fig. 5.

Dem afrikanischen Kontinent eigentümlich ist die Verwendung der Trommel als Verständigungsmittel auf große Entfernungen. Es gibt zwei Arten dieser Trommelsprache die auf verschiedenen Prinzipien beruhen. Die erste Art ist eine Klangnachahmung der Worte, wie sie Schauenburg in einem Beispiel beschreibt: „Zu Kujar schlug ein Neger die Trommel mit der Rechten und gab durch Dämpfung mit der Linken dem Tone soviel Abwechslung, daß die Trommel deutlich den

[1] Holub, *Marutse*, p. 334. [2] Wood, I. p. 432.
[3] Wood, I. p. 627 (Abbildg.). [4] Ellis, *Polyn. Res.*, I. p. 283.

Klang der Mandingoworte nachahmte. Bei dem Ringkampf zu dessen Begleitung sie gerührt wurde, klang sie: ‚Amuta, amuta' (‚Greift an'), bei dem darauffolgenden Tanze; ‚Ali bae si' (‚Kauert nieder') u. dergl., und alle Teilnehmer verstanden sie." [1] Ich kann mir zwar vorstellen, daß die Trommel einen Klang wiedergibt, der mit einiger Phantasie als a und u erkannt werden kann, aber ich wüßte nicht, wie sie in obigem Worte das m und t mit darstellen könnte. Vielleicht hat da doch der eigentümliche Rhythmus eines Wortes oder ganzer Sätze, der ja in primitiven Sprachen eine viel größere Rolle spielt, dem Auditorium das Verständnis mindestens erleichtert.

Sir A. C. Moloney beobachtete diese Art der Sprache bei den Yorubas (den südlichen Nachbarn der Nupes, am rechten Ufer des Niger, zwischen dem 4′ und 6′ Längengrad), und nennt sie eine Nachahmung der menschlichen Stimme durch die Trommel.[2]

Ausschließlich auf rhythmischen Prinzipien beruht die Trommelsprache der Dualla, doch ist es nicht der natürliche Rhythmus der Sprache, sondern ein willkürlich festgesetzter Rhythmenschatz, dessen Bedeutung objektiv feststeht. Mit Hilfe desselben führen die Eingeborenen Gespräche auf eine Distanz von mehreren Meilen, und geben nicht etwa nur Signale.[3] Daß es hier aber nicht der natürliche Rhythmus der gesprochenen Worte ist, der getrommelt wird, erhellt daraus, daß die Eingeborenen denselben Rhythmus mit dem Munde hervorbringen und dieses Mittel dem weißen Manne gegenüber, der die Duallasprache versteht, als Geheimsprache benutzen.[4]

[1] Schauenburg, *l. c.*, I. p. 93—94. [2] Moloney, *l. c.*, p. 609.

[3] Buchner, *Kamerun*, p. 37.

[4] Diese Geheimsprache hat sich deshalb ausgebildet, weil die Eingeborenen den weißen Mann wegen der schlechten Erfahrungen, die sie mit manchem von ihnen gemacht haben, fürchten. Buchner erzählt (Stiller Ozean, p. 274), er habe oft bemerkt, wie sich der dümmste und elendeste Matrose verpflichtet fühlte, den schwarzen Mann wie ein Tier zu behandeln. Das auffallendste Beispiel dieser Art kam auf Madagaskar vor; dort haben sich seinerzeit die Weißen so grausam benommen, daß sie von den „Wilden" für Menschenfresser gehalten wurden (sic). Rochon, Deutsche Ausgabe, *l. c.*, p. 78.

Sie erraten also das gesprochene Wort nach demselben Prinzip, nach welchem unser Telegraphist die Schläge seines Apparates versteht, ohne zu lesen, was er schreibt.

Endlich gibt es auch bestimmte Trommelsignale für gewisse Ereignisse,[1] so bei den Unyanyembe.

Es ist ungewiß, ob die Eingeborenen in Bondei und Ost-Usumbara (Deutsch-Ostafrika) eine eigentliche Trommelsprache oder nur ein ausgebildetes Signalsystem besitzen, wie etwa unser Militär. Sie geben ihre Signale auf dem „Vilangwe"; es besteht aus zwei parallel liegenden Bananastämmen, über die kreuzweise klingende Holzstücke gelegt und mit Stöcken geschlagen werden.[2]

Jeder größere Volksstamm in Afrika hat seinen bestimmten Stil im Trommeln. So gehen die Unyanyembe zielbewußt auf einen rhythmischen Gesamteffekt aus, während die Eingeborenen von Ukumi im Trommeln lediglich ein regelloses Durcheinander erreichen. Die Unyanyembe verdanken ihre Erfolge als Trommler den Bemühungen eines Kapellmeisters, der bei den Übungen selbst die größte Trommel schlägt. Zu seinen Füßen sah der Afrikareisende Grant einen kleinen schwarzen Jungen sitzen, der mit aller Kraft die Rattel schüttelte und dadurch der ganzen Aufführung den aufregenden Charakter verlieh,[3] der für die Eingeborenen nun einmal die Hauptsache ist. In Kamerun bemerkte Buchner, daß die Trommler nicht den Takt schlagen, sondern nur einen Wirbel hervorbringen, während der Takt durch den Gesang der Zuseher markiert wird.[4] Die Madi-Stämme schlagen die Trommel zum Tanze nur mit einem Schlägel,[5] die Camma (Rembo-Fl.), die auf den Lärm besonderes Gewicht legen, begleiten den Klang der Trommel mit kräftigen Schlägen auf hängende Metallplatten.[6] Sie sitzen oder knien, wenn sie spielen. Die übrigen tanzen und singen zur Zeit der Palmweinlese in höchster Ausgelassenheit, und genießen den gewonnenen Trank so ausgiebig, daß sie schließlich ins-

[1] Grant, *l. c.*, p. 103.
[2] Baumann, *Usambara*, p. 136.
[3] Grant, *l. c.*, p. 103.
[4] Buchner, *Kamerun*, p. 29.
[5] Wood, *l. c.*, I. p. 480.
[6] *Ibid.*, I. p. 567.

gesamt, der König mit inbegriffen, in voller Trunkenheit ermatten. Im Gegensatz zu ihnen rühren die Apono (am Ogowefluß) die Trommel ganz sanft mit den Fingern. Auch die Hottentotten und die Bewohner der Gesellschaftsinseln [1] und der Inseln an der West-Torres-Straße [2] trommeln mit den Fingern, desgleichen die Aschantis, wenn sie kleine Trommeln schlagen. [3] Die Malagasi [4], Balonda [5] (Afrika) und die Einwohner auf Otahiti [6] und einzelne Kongovölker [7] trommeln mit der Handfläche. Die Aschantis tragen die Kriegstrommel auf dem Kopf und lassen sie von einem Hintermann mit Schlägeln bearbeiten. Die Bafiote halten ihre Trommel „N-dungo" zwischen den Beinen, während sie darauf trommeln. [8] Die Tibbu und Fezzan (Nordafrika) schlagen sie (Gongaa) mit der Hand auf der einen und mit einem Stock auf der andern Seite. [9]

Die Balonda-Trommel hat noch eine Eigentümlichkeit, die wir in Afrika öfter finden: eine Öffnung an der Seite, die mit einem gelben Spinngewebe von wunderbarer Zähigkeit und Elastizität überzogen ist. Es vermindert nicht die Resonanz des Trommelkörpers, während es anderseits doch die Luft entweichen läßt. Selbst wo europäische Trommeln, neben den einheimischen in Gebrauch sind, werden sie mit einem Spinngewebe versehen. [10]

Es ist durchaus nicht immer der Rhythmus allein, den die Trommel zu markieren hat; auch die Naturvölker schätzen an ihr den bestimmten Ton und verstehen es, ihn auch auf der Trommel zu modifizieren. Die „N-konko"-Trommel der Bafiote-Stämme hat die Form eines Kanoe, das am obern Ende geschlossen ist und einen schmalen Schlitz hat, an dessen beiden Seiten verschiedene Töne hervorgebracht werden können. [11]

[1] Wood, *l. c.*, II. p. 404.
[2] Haddon, *l. c.*, p. 375. (West Torres Straits).
[3] Beecham, *l. c.*, p. 168.
[4] Ellis, *Mad.*, I. p. 273.
[5] Livingstone, *l. c.*, p. 293.
[6] Cook, *I. voy.*, II. p. 205.
[7] Angelo u. Carli, *l. c.*, p. 160.
[8] Gueßfeldt, *l. c.*, p. 76.
[9] Lyon, *l. c.*, p. 234.
[10] Wood, I. p. 414.
[11] Gueßfeldt, *l. c.*, p. 129.

Die Balonda stimmen ihre Trommel, indem sie dieselbe über das Feuer halten. Die Hottentotten ändern die Stimmung durch Aufdrücken des Fingers; auch auf Otahiti versteht man es, Trommeln verschiedener Stimmung zusammenzustimmen,[1] doch gibt Cook leider nicht an, wie das geschieht.

Dieser Stimmbarkeit der Trommel ist wahrscheinlich die Beliebtheit kleinerer Trommelensembles zu verdanken, wie sie Wißmann bei den Baschilange traf,[2] wo vier wohlgestimmte Trommeln zusammenspielten oder wie im Hause des Prinzen von Zuba (Philippinen), wo sie von vier nackten Mädchen zugleich mit Pauken und Zimbalen (aus Bronze) gespielt wurden.[3] Grant sah bei der Neumondfeier der Karague 33 Trommeln — in einer Reihe aufgestellt — in Verwendung.[4] Auf den Marquesas-Inseln hatten die Eingeborenen eine ganze „Armee von Trommeln", jede mindestens 15 Fuß hoch. Hinter ihnen wurde ein Gerüst aufgebaut, das junge Männer bestiegen, um von hier aus mit der Handfläche die Trommeln zu spielen. Von Zeit zu Zeit wurden sie von andern Trommlern abgelöst.[5] Noch größere Trommelorchester waren seinerseit auf Ceylon üblich. Das Rajavali erwähnt die Armee des Dutugaimunu, auf deren Marsch der Schall von 64 Trommeln dem Rollen des Donners glich, der sich an den Felsen bricht, hinter denen die Sonne aufgeht. Die Musikbande von Devenipiatissa (307 v. Chr.) hatte ihren Namen Talawachara von der großen Anzahl Trommeln, die sie zählte. Der Gipfelpunkt des Effekts bestand in dem vereinigten Ausbruch jeder Art von Tönen (united crash of every description of sound"), vokal und instrumental. Obgleich es in dem Mahawanso heißt, daß ein volles Orchester alle Arten von Musikern haben müsse, werden weder Flöten noch sonstige Blasinstrumente besonders erwähnt, und die gelegentliche Erwähnung einer Harfe kommt erst in der Regierung des Dutugaimunu vor (161 v. Chr.).[6]

[1] Cook, *I. voy.*, II. p. 205.
[2] Wißmann, *Flagge*, p. 72.
[3] Pigafetta, *l. c.*, p. 337.
[4] Grant, *l. c.*, p. 184—185.
[5] Melville, *l. c.*, p. 184—186.
[6] Tennent, *l. c.*, I. p. 471 (m. Abbildg.).

Die obenerwähnten stimmbaren Trommeln sind zweifellos ein Übergang zur Pauke, zu welcher Klasse vielleicht auch schon jene Trommel mit zwei verschiedenen Tönen gehört, die wir bei den Bafiote-Stämmen fanden. Eine genaue Abgrenzung nach modernen Begriffen ist eben hier nicht immer möglich. Pauken werden ausdrücklich erwähnt bei den Kimbunda (Afrika), deren Instrument Longonna meilenweit zu hören ist,[1] Pauken und Tamburine bei den Makalaka,[2] ferner in Marokko, wo die Pauke (Ganga) mit geknotetem Tauende geschlagen wird.[3] Die Karague haben Kupferpauken,[4] auf der Insel Saleyer kennt man kunstvoll ornamentierte Bronzepauken,[5] auf Cuba endlich waren Pauken in Gebrauch, die mit Menschenhäuten überzogen waren.[6] Ein tamburinartiges Instrument ist das „Kilun" der Eskimos; ein hölzerner Reif wird mit einer sehr dünnen Tierhaut oder der Hülle einer Walfischleber überzogen; an dem Reif befindet sich ein Hänkel, an dem es gehalten wird; geschlagen wird das Instrument mit einem Stock, aber nicht auf die Membran, sondern auf den Reifen.[7]

k) MARIMBA.

Eines der beliebtesten und charakteristischesten Instrumente der Naturvölker ist die Marimba. Sie wird von manchen als das Urbild unseres Klaviers angesehen, wozu der Konstruktion nach doch wenig Berechtigung vorhanden ist. Eher scheint der Ton manchmal dem unseres Pianos ähnlich zu sein.[8] Sie besteht aus einer Anzahl Kürbisse, über die ein flaches Stück Holz gelegt ist, das mit Stäben geschlagen wird und je nach der Größe des Kürbis verschiedene Töne gibt. Die einzelnen Kürbisse sind bei den größeren Instrumenten halbkreisförmig angeordnet (Taf. II), bei kleineren, die auf dem Schoße gehalten

[1] Magyar, *l. c.*, p. 311. — M. war Ungar, hat also wahrscheinlich nach österreichischen (= geographischen) Meilen gerechnet.
[2] Mauch, *l. c.*, p. 43.
[3] Nachtigal, *l. c.*, I. p. 745.
[4] Grant, *l. c.*, p. 184—185.
[5] Meyer, A. B., *l. c.*, IV. Taf. 16.
[6] Waitz, *l. c.*, IV. p. 325.
[7] Wood, *l. c.*, II. p. 719.
[8] Bancroft, *l. c.*, I. p. 664.

werden, in einer geraden Linie. Auffallend ist bei der Marimba die offenbar auf systematischer Berechnung beruhende Skala, die sonst den Instrumenten Afrikas nicht zu Grunde liegt (wir kommen darauf noch im 4. Kapitel zu sprechen). Die Anzahl der Kürbisse (7, 8 oder 16), die halbkreisförmige Anordnung derselben, die an chinesische und Hindu-Instrumente erinnert, läßt vermuten, daß das Urbild der Marimba aus dem großen chinesischen Kulturzentrum nach Ostafrika eingeführt und dann auf ziemlich plumpe Art nachgeahmt wurde. Nach Wood wurde die Marimba unter dem Namen Xylophon nach England gebracht.[1] Man hat es lange für ein amerikanisches Instrument gehalten, bis spätere Forschungen es auch in Afrika vorfanden. Man scheint dabei übersehen zu haben, daß die Marimba schon im 17. Jahrhundert als Instrument der Kongovölker erwähnt wird.[2]

Wir finden die Marimba bei den Manganja und Batoka,[3] den Kongovölkern überhaupt,[4] den Mandingos[5], Kimbunda[6] (mit 15 Kürbissen), den Fans (mit 7 Tönen),[7] in Mussumba[8], Ostafrika überhaupt,[9] bei den M-balunda-Negern[10] und Bachilange (auch Muchilange, Tuchilange, Kachilange).[11]

Sie kommt außerdem vor in Südmexiko[12] und wohl auch bei den Indianern Nordamerikas. Froebel fand zu Telica bei den Indianern Nicaraguas eine verbesserte Marimba, deren Konstruktion den Einfluß höherer Kultur verriet. Sie hatte hölzerne Tuben statt der Kürbisse, und Stahlplatten statt der Holzplatten der Afrikaner. Ein Marimbavirtuos produzierte sich vor Froebel in einer Weise, die stark an moderne europäische Klaviervirtuosen erinnert: „Der Genius riß ihn immer

[1] Wood, *l. c.*, I. p. 392.
[2] Carli, *l. c.*, I. p. 160; Merolla, *l. c.*, p. 245.
[3] Wood, *l. c.*, I. p. 392.
[4] Johnston, *Kongo*, p. 433.
[5] M. Park, *l. c.*, p. 878.
[6] Magyar, *l. c.*, I. p. 311 (Abbildg.).
[7] Du Chaillu, *Equ.-Afr.*, p. 87, 88 (Abbildg.).
[8] Pogge, *l. c.*, p. 241.
[9] Cameron, *l. c.*, p. 267 (Abbildg.).
[10] Soyaux, *l. c.*, II. p. 175—176.
[11] Wißmann, *2nd Journey.*, p. 306.
[12] Bancroft, *l. c.*, I. p. 664.

weiter fort, bis er in eine Art musikalischer Raserei verfiel. Die elastischen Stäbchen mit ihren ledernen Knöpfchen bewegten sich so schnell, daß das Auge ihnen kaum folgen konnte. Sie flogen von der linken Hand über die rechte und von der rechten über die linke."[1] Dasselbe Instrument wie die Marimba ist offenbar die Silimba der Marutse, die Holub von seinen Reisen nach Europa gebracht hat. (Fig. 6.)

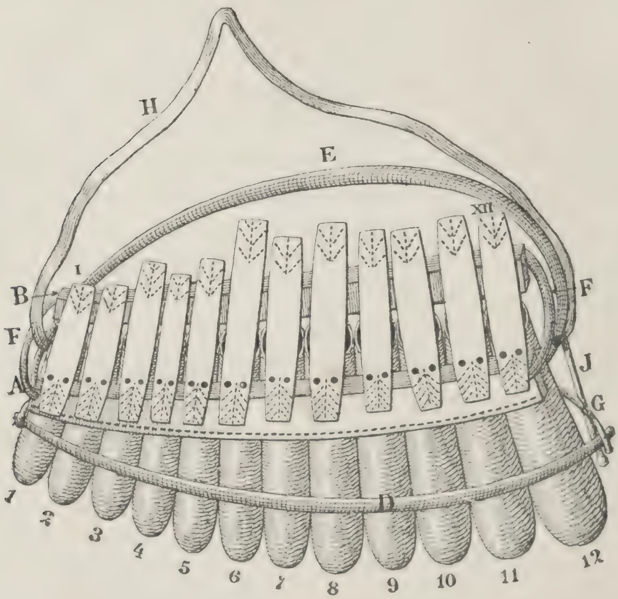


Fig. 6.

Silimba.

1—12 Kalebassen. — I—XII hölzerne, fest auf den beiden Armen *A* und *B* sitzende Klappen. — *D*) Der vordere Bogen, um die Kalebassen in ihrer Stellung zu erhalten — sie nach außen teilweise zu schützen. — *E*) Der hintere Bogen, der beim Spielen am Körper anliegt, um das Piano vom Körper abzuhalten, und so den Schall feiner ertönen zu lassen. — *F*) Verbindungsarm von *A* und *B*. — *G*) Verbindungsquerarm zwischen *D* in einem entsprechenden hinteren Bogenstück. — *H*) Ein Tragriemen.

Unter den Abarten der Marimba ist zunächst die Madinda zu erwähnen, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß ihr die Resonanzkörper fehlen.[2] Auf dem Prinzip der Marimba

[1] Fröbel, *l. c.*, I. p. 323. [2] Ratzel, *l. c.*, I. p. 465.

beruht wohl auch der „Kas“ der Angolastämme in Afrika, eine Art Korb aus dem Schaft der Palme, der zu Blütenformen ausgehöhlt und mit einem Brett bedeckt wird.[1] Heuglin fand am Hofe Mofiós ein nicht näher beschriebenes Instrument aus den Blättern der Bananafrucht, ferner eine Art Harmonika, ähnlich der Marimba. Es war ein langer Stock, an dem einige Querstäbe von abnehmender Länge befestigt waren; am Ende der letzteren waren Gefäße von gebranntem Ton angebracht, die mit hölzernen Hämmerchen angeschlagen werden.[2]

Eine Marimba ist offenbar auch das Balofo (Balafen oder Ballard) genannte Instrument der Mandingo, bestehend aus 17 Holztasten, an deren jeder zwei Kürbisse wie Flaschen an einem Faden aufgehängt sind. Die Tasten werden mit Stäben geschlagen.[3] Eine Balafoa ohne Kürbisse mit einem Kerbholz gespielt, kommt in Westafrika vor.[4] Der Marimba ähnlich ist auch das „toztze“ oder „igedegbo“ im Nigergebiet, das statt der Kürbisse eine Holzkiste hat.[5]

Sehr beliebt ist es, die Marimba im Ensemble zu spielen. Auch hier tritt uns wieder die Quartettform entgegen, deren Wahl eher einen musikalischen Grund haben dürfte, als bei der Trommel. Am Kongo bilden vier Marimbas ein ständiges Ensemble,[6] Livingstone fand ein Marimba-Quartett mit drei Trommeln vereinigt,[7] in andern Fällen spielte man sie zusammen mit zwei Kassutos. Dieses Kassuto ist ein hohles Stück Holz, eine Elle lang, bedeckt mit einem Brett, das wie eine Leiter ausgeschnitten ist. Fährt man mit einem Stab darüber, so gibt es einen Ton, der in dem obenerwähnten Ensemble als Tenor gilt. „Den Baß übernimmt das Quilando, ein großer Kürbis $2^1/_2$—3 Spannen lang, sehr weit an einem Ende und ganz unvermittelt abgeplattet an dem andern.“ Dieses Orchester hört sich aus einiger Entfernung ganz angenehm an,

[1] Astley, *Collect.*, III. p. 274. [2] Heuglin, *Weißer Nil*, p. 216.
[3] Astley, *Collect.*, II. p. 278 (Abbildg.).
[4] Corry, *l. c.*, p. 154. [5] Day, *Niger*, p. 271.
[6] Merolla, *l. c.*, p. 245. [7] Livingstone, *l. c.*, p. 293.

an, klingt aber rauh in der Nähe.[1] Die Wirkung der afrikanischen Musik scheint überhaupt mehr auf die Entfernung berechnet zu sein. — In Guatemala begleiten mehrere Marimbas den Gesang und sollen dabei vollkommen harmonisch gespielt werden.[2]

1) GURAH
(oder Goura, Goriah, Gorah).

Die Eingeborenen Südafrikas haben ein Instrument, das weder bei den Völkerschaften anderer Kontinente Anklang gefunden, noch durch den Einfluß der Kultur irgendwelche Verbesserungen erfahren hat; es ist die Gurah. Sie sieht aus, wie der Bogen einer Baßgeige nur noch stärker gekrümmt, und mit einer Darmsaite versehen, an der sich eine Federspule befindet, in die der Spieler hineinbläst. Die Eingeborenen spielen das Instrument immer sitzend, fassen den Bogen in der Mitte mit der rechten Hand und zupfen die Saite mit einem 5—6 Zoll langen Stäbchen, das sie mit der linken halten;[3] der Mittelfinger der einen Hand wird in das Ohr, der der andern in ein Nasenloch gesteckt, wahrscheinlich um dem Spieler das Hören zu erleichtern, denn der Ton des Instruments ist sehr schwach, klingt nasal und ist selbst auf kleine Distanzen überhaupt nicht mehr hörbar.

Selten gelingt es den Eingeborenen eine regelrechte Melodie darauf zu spielen; wenn eine solche ausnahmsweise zu stande kommt, verdankt sie der Spieler dem bloßen Zufall.[4] Meistens begnügt man sich mit einem Ton und nimmt keine Rücksicht auf Harmonie, wenn mehrere Gurahs zusammenspielen. Die Töne der Gurah sind die des verminderten Septimenakkords mit der Oktave des Grundtones, die drei Mitteltöne jedoch etwas höher, als wir unserer Stimmung nach erwarten dürften.[5] Burchell vergleicht den Klang des Instru-

[1] Merolla, *l. c.*, p. 245. [2] Bancroft, *l. c.*, I. p. 705.

[3] Moffat, *l. c.*, p. 58; Burchell, *l. c.*, I. p. 458; Lichtenstein, *l. c.*, II. p. 379; Michaelis, *l. c.*, p. 528.

[4] Wood, I. p. 295; Elson, *l. c.*, p. 257.

[5] Moodie, *l. c.*, II. p. 226.

ments mit einem „Grunzton, der ohne Zweifel die Schweine heranlocken würde, wenn welche in dem Lande wären". Auch Fritsch nennt die Gurah ein „entsetzliches Instrument, das in nervenerschütternder Weise maltraitiert wird".[1]

Der Gurah im Prinzip der Konstruktion verwandt, scheint das folgende Instrument zu sein.

m) DIE MAULTROMMEL.

Über die Beschaffenheit dieses Instruments brauche ich kaum ein Wort zu verlieren, da es — noch immer in seiner primitiven Form — bis auf den heutigen Tag bei uns bekannt ist.[2] Die Verbreitung derselben ist unter den Naturvölkern eine sehr weite. Wir finden sie im Nigergebiet[3] auf den Gesellschaftsinseln,[4] Neu-Britannien und den York-Inseln,[5] den Fidschi-Inseln,[6] bei den Tingianen (auf Nord Luzon, Philippinen),[7] den Manegre am obern Amur[8] (sie ist hier aus Messingblech und heißt Kamuti) und bei den Mapuches (Araukanier) in Amerika. Dort spielt sie jeder junge Mann (fast ausschließlich durch Einatmen der Luft), wenn er darauf ausgeht, das Herz seiner Angebeteten zu erobern; dabei pflegt er seine Gefühle durch verschiedene Spielarten auszudrücken, die die araukanischen Mädchen sehr wohl zu schätzen wissen.[9] Das in Deutschland bekannte Kinderspielzeug „Brummeisen", ist auch nichts anderes als eine hufeisenförmige Maultrommel mit einer klingenden elastischen Feder, deren Schwingungen

[1] Fritsch, *Eingeborene Südafrikas*, p. 427.

[2] Die Maultrommel heißt englisch: Jew's harp (wörtlich übersetzt: Judenharfe). Man hat oft die Frage aufgeworfen, in welcher Beziehung das Instrument zu den Juden stünde. Ich finde bei Pennant (Pink, *Collect.*, III. p. 95) eine sehr plausible Auflösung des Rätsels; das Wort, einfach falsch geschrieben, sollte lauten: jaw's-harp (wörtlich übersetzt: Kinnbackenharfe, was so ziemlich der deutschen Bezeichnung entspricht.

[3] Day, *Niger*, p. 269.

[4] Wood, II. p. 404.

[5] Powell, *l. c.*, p. 73.

[6] Williams, *l. c.*, p. 141.

[7] A. B. Meyer, *l. c.*, VIII., Taf. 17 (Abbildg.).

[8] Andree, *Amur*, p. 173.

[9] E. R. Smith, *l. c.*, p. 247.

der auf dem Instrument singenden Stimme einen nasalen Charakter verleiht.

Brown hält die Maultrommel nicht für ein primitives Instrument und zitiert zum Beweise eine Bemerkung von Finsch, der auf seine Frage nach dem Instrument Pagolo, zur Antwort bekam: „No more Pagolo; Pagolo dead — the Jew's harp has killed him“.[1] Das Beispiel beweist indes nur, daß in diesem einen Falle das Pagolo durch die Maultrommel verdrängt wurde, nicht, daß überall die Maultrommel ein späteres Instrument sein müsse. Das Pagolo selbst bezeichnet Finsch als einen mit einer Saite bespannten Bogen, dessen Ende in den Mund genommen wird, während der Daumen der linken Hand die Saite drückt, und die rechte sie mit einem Stock schlägt.[2]

n) GITARRE, ZITHER, HARFE, MANDOLINE, LAUTE, BANJO, LEIER.

Unter dieser Klasse von Saiteninstrumenten die verschiedenen Gattungen auseinanderzuhalten, ist bei Besprechung der Urformen unmöglich, da nach den Beschreibungen oft schwer zu entscheiden ist, ob ein primitives Instrument, Gitarre, Mandoline, Laute oder Banjo ist; selbst Harfe und Leier werden in ihren ursprünglichen Formen leicht miteinander verwechselt. In allen Fällen, wo keine genaue Beschreibung gegeben ist, folgen wir der von den Reisenden gewählten Terminologie.

Am häufigsten wird der Name der Gitarre genannt. Die Dôrs (Afrika) haben drei Arten von Gitarren, von denen eine mit einem Ring gestimmt werden kann, den man auf dem Hals des Instrumentes über die Saiten schiebt, so daß sie verschieden stark gespannt werden.[3] Die Kongovölker haben eine Art Gitarre (Nsambi) aus den Fasern eines Palmenstammes, die mit dem Daumen gezupft werden.[4] Die Karague

[1] Brown, *l. c.*, p. 237.
[2] Finsch, *Südsee*, II. p. 2, 122 (Abbildg.).
[3] Tuckey, *l. c.*, p. 373. [4] Merolla, *l. c.*, p. 244 fl.

besitzen eine Gitarre „Nanga“ mit 7—8 Tönen, von denen sechs eine vollkommene (diatonische?) Skala bilden, während eine andere mit drei Saiten einen „vollen harmonischen Akkord“ gibt.[1] Ihr ähnlich ist die Gitarre „Para“, die wahrscheinlich altägyptischen Ursprungs ist.[2] Die Gitarre „Rabekin“ der Hottentotten hat drei bis vier Saiten, die mit Schrauben gestimmt werden können,[3] eine andere, „Gabowie“ genannt, besteht aus einem ausgehöhlten Stück Holz, über das drei Saiten gespannt sind. Ein an das Holz gefügter Stab, der als Handhabe dient, erleichtert den Transport des Instruments.[4] Die Mandingos nennen ihre dreisaitige Gitarre „Kunting“,[5] und in Westafrika findet man fast überall eine „Kilara“, die von den Reisenden Gitarre genannt wird.[6]

Die vollkommenste Gitarre ist die der Aschantis (Sanku genannt). Sie besteht aus einer hohlen, hölzernen Kiste, die

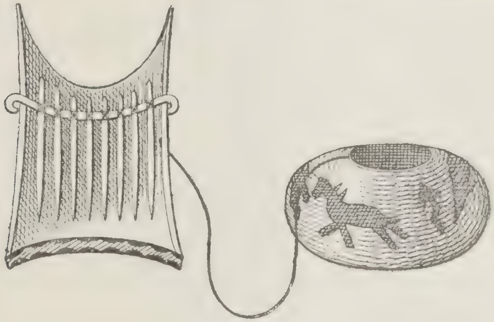


Fig. 7.

mit Löchern durchbohrt und mit Haut überzogen ist, und einen langen Stock als Handhabe besitzt. Acht Saiten sind in zwei Reihen über einen Steg gespannt und geben, gezupft, einen weichen, angenehm klingenden Ton.[7]

[1] Grant, *l. c.*, p. 183.
[2] Day, *Niger*, p. 266.
[3] Thurnberg, *l. c.*, p. 90.
[4] Barrow, *l. c.*, I. p. 149.
[5] M. Park, *l. c.*, p. 878.
[6] Corry, *l. c.*, p. 309.
[7] Beecham, *l. c.*, p. 169.

Das in Afrika am häufigsten vorkommende Instrument ist die Negerzither (auch fälschlich Gitarre genannt) „Sansa“. Ihre Konstruktion haben wir schon bei der Spieluhr kennen gelernt, ihre äußere Form werden die Abbildungen klar machen. Taf. III, No. 1 u. 2. (Fig. 7 u. 8.) Zahllos sind die Varianten des Instruments. Kaum zwei Exemplare sind einander gleich. Sehr

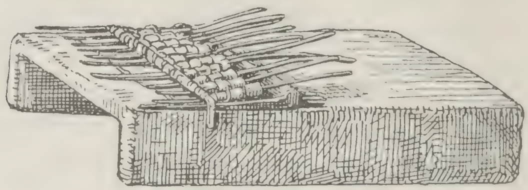


Fig. 8.
Negerzither „Sansa“. Vom unteren Kongo (Baumann). $^1/_7$ nat. Gr.

bemerkenswert ist auch ihre Stimmung: der zerlegte Dreiklang, Septimenakkord, Nonenakkord. (Näheres darüber in meiner „Entstehung der Skala“.) Erwähnt mag noch werden, daß dieses über den ganzen Kontinent verbreitete Instrument bei den Kalunda in Mussumba[1] von Berufsmusikern gespielt wird, die ein paar eingelernte Musikstücke unablässig wiederholen.

Außerhalb des afrikanischen Kontinents finden wir Gitarren mit zwei Saiten, bei den Malagasi auf Madagaskar.[2] Auch auf anderen Erdteilen kommen sie in großer Zahl und in den mannigfachsten Formen vor:

Die Kayans von Baram haben eine Gitarre mit zwei Saiten aus den feinen Fasern von Rattan, die mit Stimmschrauben aufgezogen werden.[3] Auf dem oberen Amazonenstrom kommt eine Draht-Gitarre vor.[4] Auf den Molukken wird eine Gitarre aus einem Stück Bambus verfertigt, dessen Fasern herausgeschnitten werden; die Enden derselben läßt man im Holz und spannt die Fasern über einen Steg[5] (siehe Fig. 9).

[1] Pogge, *Muata Jamwo,* p. 241. [2] A. Schulz, *l. c.,* p. 192.
[3] St. John, *l. c.,* I. p. 118. [4] Bates, *l. c.,* II. p. 203.
[5] Bastian, *Indon.,* Taf. 1., Lief. 1.

Auf demselben Prinzip beruht die Gitarre „valiha“ auf Madagaskar, auf der kurze und sehr monotone Melodien gespielt werden; das „lokango“ ist etwas lauter im Ton.[1]

Die Mrung-Stämme in Indien haben eine Gitarre „Pankho“, deren einzige Saite über einen hohlen Kürbis gespannt ist, der an einem ausgehöhlten Bambusrohr befestigt ist. Riebeck erwähnt auch eine Gitarre der Magh-Stämme (Indien), deren Schilfrohrfasern in der bekannten Weise aus dem Stengel herausgeschält und über einen Steg gespannt sind.[2] Die Kamtschadalen endlich besitzen eine dreieckige Gitarre „Cellalika“, mit zwei Saiten, die ebenso wie ihre rohen Violinen ein

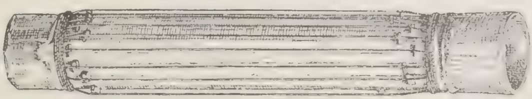


Fig. 9.
Saiteninstrument aus Rohr, von Nossi-Bé. Von der Pariser Weltausstellung 1878. 1/8 nat. Gr.

Produkt ihrer Hausindustrie sind.[3] Eine Gitarre der Ginnaanen (Nord-Luzon, Philippinen) wird von Meyer erwähnt und abgebildet.[4]

Ganz interessante Tatsachen ergeben sich durch die sprachwissenschaftliche Betrachtung der Namen von Instrumenten, die von Stamm zu Stamm wandern und nur in ihrem Namen den eigentlichen Ursprung verraten. So haben die Ostiaken zwei Saiteninstrumente „eigener Erfindung“, ein fünfsaitiges „dombra“ (der Name soll mit dem magyarischen tombora verwandt sein), und ein achtsaitiges „naruista juch chotuing“ (chotuing = der Schwan). Auch in russischen Volksliedern kommt der Vergleich mit Meer- und Flußvögeln häufig vor, so namentlich in den Brautliedern.[5] Selbst die Gestalt des

[1] Ellis, *Madagaskar,* I. p. 273.

[2] Riebeck, *Hügelstämme,* Taf. 15; *Indische Musikinstrumente* bei Riebeck: Sammlung, Taf. 4.

[3] Kennan, *l. c.,* p. 162.

[4] A. B. Meyer, *l. c.,* VIII., Taf. 7.

[5] Erman, *l. c.,* p. 520.

Vogels wird durch das Instrument gerne nachgeahmt, und es ist bezeichnend, daß man in solchen Fällen nicht etwa den Vogel wählt, der sich durch seinen musikalischen Gesang auszeichnet, sondern den, der im wirtschaftlichen Leben die größte Rolle spielt. Besonders vom Schwan wird behauptet, daß er von allen Tieren die silberhellste Stimme besitze. Selbst die chinesische Gans (Kitaiskoi gus) wird „schönstimmig" (swonkoi) genannt. Auch die altrussische Harfe „Gusli" hat ihren Namen von „gus", die Gans. Desgleichen heißt im Tschechischen „husa", die Gans, die kleine Gans heißt „husle" und die Violine ebenfalls „husle". Noch auffallender ist die Form des alten deutschen Instrumentes, das als eine Art Zither bezeichnet werden muß, und „Schweinskopf" genannt wurde. Ihm sollen die Litauer ihre Zither „Kanklys" nachgebildet haben. Im russischen Gouvernement Wilna und Kowno wird sie auch heute noch häufig gespielt. O. Donner hält die Kanklys jedoch für finnischen Ursprungs, weil das Wort bei allen finnischen Stämmen verbreitet ist. Finnisch „Kantele", Esth. „Kannel, Liv. „Kanala", Lapp. „Kadelas". In der lettischen Literatur wird die Kanklys als Kohklis gleichfalls erwähnt.[1]

Kehren wir nun wieder zum afrikanischen Kontinent zurück, so erübrigt uns noch eine Anzahl von Saiteninstrumenten zu besprechen, deren äußere Form Tier- und Menschengestalten nachzuahmen versucht, und durch die etwas plumpe Ausführung dieser wohlgemeinten Absicht ein fast komisches Aussehen gewinnt. Beispiele davon sind die Harfe der Bakalai[2] mit 8 Saiten, die der Niam-Niam[3] und der Kru-Neger.[4] (Fig. 10 u. 11.) Die erstere besteht aus einem Dreieck von ungleich langen Stöcken, zwischen denen die Saiten gespannt sind. Der längste Stock wird in einen Kürbis gesteckt. Die Akelle am Ogowe-Fluß in Afrika sind berühmt wegen ihrer schönen Harfen, die Lenz zwar erwähnt, aber leider nicht näher beschrieben hat.[5] Die Mandingos haben eine Harfe

[1] F. u. H. Tetzner, *l. c.*, p. 58—62 (Abbildungen).
[2] Ratzel, *l. c.*, I. p. 618. [3] Ratzel, *l. c.*, p. 534.
[4] Ratzel, *l. c.*, I. p. 618. [5] Lenz, *Skizzen*, p. 286—288.

„Korro“ mit 18 Saiten, und eine „Simbing“ mit 7 Saiten.[1] In Guinea kommt eine Harfe vor mit 6—7 „reeds“ (Rohrfasern oder Rohrstengeln?), auf der die Eingeborenen sehr schön spielen sollen,[2] in Westafrika eine Harfe mit 14 Saiten aus Schafdärmen.[3] In Guiana hat man eine Äols-Harfe aus den

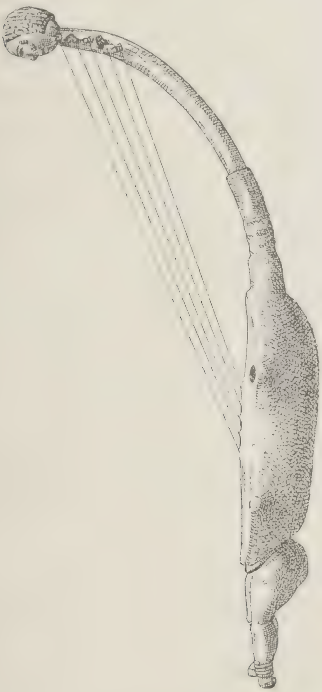


Fig. 10.



Fig. 11.

Seiten- und Vorderansicht eines Saiteninstrumentes der Niam-Niam (Miani). $^1/_8$ nat. Gr.

Blätterstengeln der Aeta-Palme, deren Parallelfasern herausgeschnitten und über einen Steg gelegt werden. Das Instrument wird an einem dem Winde ausgesetzten Orte aufgestellt.[4]

Eine Mandoline (Douron) ist das Lieblingsinstrument der Eingeborenen in Dahome. Ein einheimisches Sprichwort sagt

[1] M. Park, *l. c.*, p. 878.
[2] Bosman, *l. c.*, p. 530.
[3] Caillie, *l. c.*, I. p. 95.
[4] Im Thurn, *l. c.*, p. 309.

von ihr: „Vous n'avez pas encore entendu résonner le douron, et déjà vous dansez gaiement.“ [1] Die Mandoline der Niam-Niam hat 5 Saiten, die mit Schrauben gestimmt werden können. [2]

Die Lauten der Kongovölker haben Saiten aus den Schwanzhaaren des Elefanten oder den Fasern der Palme. Von den Eingeborenen heißt es, sie „drücken mit diesem Instrument ihre Gedanken fast geradeso verständlich aus wie mit ihrer Zunge“. [3] Ob an diesem überschwenglichen Urteil der Fortschritt ihrer Kunst oder die Armut ihrer Gedanken schuld trägt, ist schwer zu entscheiden. Zu Fort St. Louis wird zur Begleitung einer Laute (3 Roßhaarsaiten) gesungen. [4]

Powell spricht von einem primitiven Banjo mit 2 Saiten, das auf Neu-Britannien und den York-Inseln vorkommt. Die Saiten ruhen auf einem flachen Stück Bambus, das über einer Art Trommel befestigt ist. [5] Man kann dieses Banjo, sowie Pfeifen, Trommeln und Maultrommeln in jedem Dorfe der Inseln sehen, die großen Trommeln ausgenommen, die ausschließlich dem Häuptling gehören.

Die Maoris auf Neu-Seeland haben eine „Leier“ mit 3—4 Saiten, [6] am Kongo gibt es eine mit 5 Saiten, [7] ägyptische Lyras hatten 4—18 Saiten, [8] die schon um das Jahr 1000 vor Christi bestanden haben sollen.

Nun bleibt uns noch ein Instrument zu besprechen, das unter die Kategorien moderner Instrumente schwer eingereiht werden kann, es ist das Schwirrholz. Es besteht aus einem schmalen Brett, das an einem Strick in der Luft geschwungen wird. Es erzeugt ein brummendes, schwirrendes Geräusch, das mit etwas Geschicklichkeit auch einer gewissen Modulation unterworfen werden kann, und unter Umständen einen unheimlichen Eindruck macht. Das Schwirrholz findet sich bei einigen Stämmen Brasiliens, bei den Zuniern in Süd-Mexiko, in Neu-Seeland, Zululand und Westafrika. Die Zunier benutzen

[1] Bouche, *l. c.*, p. 96.
[2] Heuglin, *l. c.*, p. 216.
[3] Astley, *Collect.*, III. p. 249—251.
[4] Brüe, *l. c.*, p. 48.
[5] Powell, *l. c.*, p. 73.
[6] Dumont d'Urville, *l. c.*, II. p. 446.
[7] Johnston, *l. c.*, p. 434 (Abbildg.).
[8] Wilkinson, *l. c.*, I. p. 475.

es lediglich, um damit das Heulen des Windes nachzuahmen. Es wird als Wahrzeichen von den Koy-e-a-mashi getragen, einer uralten Zunft, die seine Entstehung dem Pan-ti-va, einer mythologischen Person, zuschreibt.[1] Die Australier nennen das Schwirrholz „turndun" oder „bribbun" und schwingen es, um damit ihre Leute vom Tanze abzuhalten. Die australischen Medizinmänner behaupten, daß sie auf ihm zum Himmel fliegen können, und damit Donner (vermutlich wegen des donnerähnlichen Geräusches des Schwirrholzes), Gewitter und Regen erzeugen können.[2] Die Nahuguá und Mehinakú (Zentral-Brasilien) nennen das Schwirrholz „matápu" oder „matáhu" und gebrauchen es mit aller Unbefangenheit wie ein beliebiges Gerät. Die Bakaïrí gaben ihm den Namen „yelo", das heißt Blitz und Donner. Die Bororó (Zentral-Brasilien) hingegen gebrauchen es bei der Totenfeier, die veranstaltet wird, um den Toten davon abzuhalten zurückzukehren und Lebende zu holen. Von diesen Zeremonien wird das schwache Geschlecht ausgeschlossen. Das Signal zu diesem Ausschluß gibt das Schwirrholz. Die Bororó glauben nämlich, daß die Frauen sterben würden, wenn sie bei der Zeremonie anwesend wären, ja wenn sie das Schwirrholz nur sehen würden.[3] (Vgl. Wallace, Über das Amazonengebiet, p. 105.) — Auch in Griechenland war das Schwirrholz üblich, (es hieß κῶνος), und bei uns ist es noch als Kinderspielzeug gebräuchlich.

o) STREICHINSTRUMENTE.

Wenn wir für die Entwicklungsgeschichte der Streichinstrumente einen Ausgangspunkt finden wollen, so müssen wir zunächst betonen, daß es sich darum handelt, zu untersuchen, wie die Menschen zuerst auf den Gedanken gekommen sind, Töne durch Streichen, also durch Reibung hervorzubringen. Die Art, wie der Ton produziert wird, nicht die

[1] Fewkes, *Sum. Cerem.*, p. 23. note 1; A. Lang, *Cust. and Myth.*, p. 28—44; *Myth. Rit. Rel.*, I. p. 284.

[2] Steinen, *Naturvölker Zentr.-Brasil.*, p. 327.

[3] *Ibid.*, p. 497.

äußere Form oder das Material des Instrumentes bringt dieses Instrument in eine bestimmte Klasse. Die Tonproduktion allein ist der sichere und bei den mannigfaltigen Formen der Urinstrumente einzig mögliche Einteilungsgrund. Es ist daher von vornherein unmöglich, die Saiteninstrumente in eine Klasse zusammenzustellen, wie es Tylor getan hat, und für ihre Entwicklung den Waffenbogen, wie ihn etwa die Damaras gebrauchen, als gemeinsamen Ausgangspunkt zu betrachten. Denn unter diesen Saiteninstrumenten gibt es solche, bei denen der Ton durch Schlagen oder die feinere Art des Zupfens, durch Streichen, ja selbst — wenn auch indirekt — durch Blasen hervorgebracht wird, wobei dann die mitschwingende Saite die Klangfarbe des Tones modifiziert. Das sind Instrumentenklassen, die ihre eigene, voneinander unabhängige Entstehungsgeschichte haben, für die daher auch nicht bloß ein einziger Ausgangspunkt angenommen werden kann.

Ein Streichinstrument muß keineswegs immer ein Saiteninstrument sein, wie ja bekanntlich auch umgekehrt das Saiteninstrument nicht immer ein Streichinstrument ist.[1] Die einfachste Form eines solchen Reibinstrumentes ist wohl der Kerbstock, den die Bawili in Loango (Afrika) spielen, indem sie ihn fest gegen eine Wand stemmen und dann mit der Hand taktmäßig reiben, wobei ein bestimmter Ton hervorgebracht wird. Man spielt das Instrument in der Hütte und zu der Zeit, wo die Jungfrau, N-Kumbi, feierlichst in die Geheimnisse der Ehe eingeweiht wird.[2] Ob dieses primitive „Geigen" mit dem Sinne und Zwecke der Zeremonie in Zusammenhang steht, dafür habe ich keine Anhaltspunkte, doch ist mir die Gleichzeitigkeit der beiden Akte aufgefallen. In Louisiana wird der Kinnbackenknochen eines Maultieres mit einem Stocke gerieben,[3] während in Zuñi Pueblo zwei Stöcke aneinander gerieben werden.[4]

[1] Vielleicht hat Tylor diesen Unterschied deshalb nicht genügend gewürdigt, weil die englische Sprache kein Wort für „Streichinstrument" besitzt und lediglich „stringed instrument" zu bezeichnen weiß.

[2] Soyaux, *l. c.,* II. p. 175—176. [3] Fortier, *l. c.,* p. 137.

[4] Fewkes, *Sum. Cerem.,* p. 37.

Ein ähnliches Streichinstrument ist der Reibstock der Ma-Rutse, bestehend aus einem 70 cm bis 1 m langen Stab der Papyrusstaude. Der obere, konvexe Teil desselben ist zu $^3/_4$ seiner Länge von Querfurchen eingekerbt, deren jede 3—4 mm breit und durch ebenso breite Zwischenleisten von den anderen getrennt ist. Am oberen und unteren Ende des Stabes bleibt je $^1/_8$ der Länge von Kerbungen frei. Der untere Teil des Stabes wird, den Einkerbungen entsprechend, durch eine viereckige Rinne ($1^1/_2$—2 cm tief) ausgehöhlt. Dadurch entsteht die nötige Resonanz für die Töne, die durch Streichen der Kerbungen mit einem dünnen Holz- oder Rohrstäbchen hervorgebracht werden. (Fig. 12.)



Fig. 12.

Ein weiterer Forschritt ist die Verbindung des Reibstockes mit einem Resonanzkasten (Fig. 13). Darin besteht das Tscharra

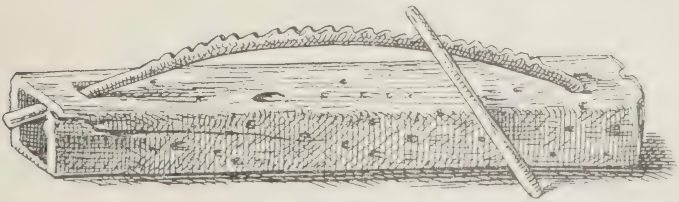


Fig. 13.
Tscharra oder Kwatscha. Von den Waschambaá, Ostafrika (Baumann). $^1/_7$ nat. Gr.

oder Kwatscha, dessen vierkantiger, röhrenförmiger Resonanzkasten einen darin eingespannten langen Bügel aus Holz besitzt, dessen obere Seite gekerbt ist; mittelst eines Holzstäb-

chens wird über die Kerben gestrichen und dadurch ein schnarrender, lauter Ton erzeugt.[1] Länge ca. 54 cm. Das in Fig. 13 abgebildete Stück stammt von den Waschambaá und ist von Dr. Oskar Baumann im Jahre 1891 gesammelt. (Wiener Naturh. Mus.) Der Ton des Tscharra ist von so eigentümlicher Art, daß im Vergleiche zu ihm — wie Baumann sagt — das Geräusch des Holzsägens harmonisch genannt werden muß.

Eine andere Verbindung ist die des Reibstockes mit der Resonanz der Trommel, wie wir sie im Wupu-Wupu des Ma-Rutse-Mambunda-Reiches vor uns haben (Fig. 14). Es besteht aus einer Holzröhre, in der Mitte und an beiden Enden leicht

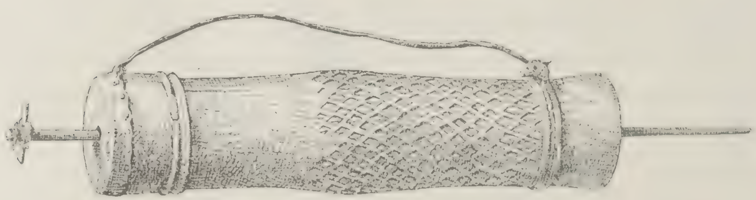


Fig. 14.
Wupu-Wupu. Von den Ma-Rutse (Holub). $^1/_8$ nat. Gr.

angeschwellt; etwa 7 cm von beiden Enden entfernt, läuft ein ausgeschnitzter, stark erhabener Doppelreifen, von der Mitte bis zum unteren Reifen mit einem ausgeschnitzten Netzwerke verziert. Das eine Ende ist mit Fell überzogen, das, durch eingeschlagene Holzstifte gespannt, in der Mitte durchlocht wird für einen Stab, der am äußeren Ende durch ein Querholz abgeschlossen ist und sich im Inneren der Trommel befindet. Dieser Stab wird mit der Hand gerieben. Länge der Trommel 56 cm, Durchmesser 13,5 cm; Länge des Stabes 77 cm. (Unicum in europäischen Museen. An Ledertragschnur. Gesammelt von Dr. Emil Holub.) Das Instrument ist aus dem Inneren Afrikas nach dem Norden bis Marokko gekommen und in etwas veränderter Form selbst in Südspanien bekannt, wo es in den Straßen der Städte gespielt

[1] Baumann, *Usambara*, p. 137.

wird. Dort ist es der Form nach ein kleiner Blumentopf, der Stab steckt fest in der Membran und wird selbst von der befeuchteten Hand gerieben. Er gibt beim Auf- und Niederfahren je einen klaren Ton, der überdies durch Aufdrücken der Finger auf die Membran erhöht werden kann, so daß bei einiger Übung sehr einfache Melodien darauf gespielt werden können.

Eine Variante dieses Instruments ist der Brummtopf der Litauer, der noch jetzt von Knaben am Dreikönigstag gespielt wird.[1] Die Öffnung eines Topfes oder kleinen Fasses wird mit Leder oder einer Schweinsblase straff bezogen. In den Bezug sind einige Löcher gestochen, durch welche starke

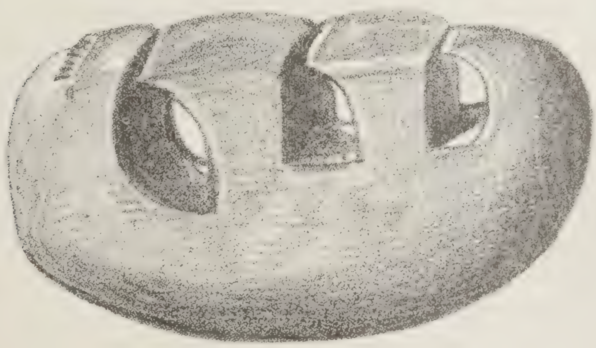


Fig 15.

Kulepa-ganeg. Reibholz von Neu-Irland (Finsch). $^{1}/_{5}$ nat. Gr.

Fäden aus mehrfachen Pferdehaaren, führen. Der innere Teil der Fäden ist verknotet, der heraushängende wird durch die Finger gezogen und erzeugt einen Brummton.

Ein tönendes Reibholz ist auch auf Neu-Irland (Kapsu) in Gebrauch. Es heißt Kulepa-ganeg und ist ein dicker Holzklotz, in den an der Seite drei verschieden große Löcher eingebohrt sind, von denen eine Spalte nach oben führt, so daß die über den Löchern befindlichen Holzplatten unabhängig voneinander

[1] F. und H. Tetzner, *l. c.*, p. 63.

schwingen können, wenn sie von der feuchten Hand gerieben werden. Dadurch entstehen drei verschiedene Töne c—e—a, ein klarer, reiner Sext-Akkord. Das in Fig. 15 abgebildete Stück ist von Dr. Otto Finsch gesammelt.

Auch der mit einer Saite bespannte Bogen wird nicht immer gestrichen oder gezupft, sondern auch mit einem Stabe geschlagen. Auf diese Art behandeln die Damaras zuweilen ihren Bogen, dessen Ledersaite sie mit einem Ende zwischen den Zähnen halten, an dem anderen mit einem Stabe schlagen.[1] Umgekehrt spielen die Patagonier die Flöte mit dem Bogen, d. h. sie gebrauchen sie als tönenden Reibstock, der statt mit der Hand mit dem Bogen gerieben wird. Nur so ist die Beschreibung Musters zu verstehen: „play their flutes with a bow".[2]

Auch die Aschantis schlagen eine Flöte mit dem Stock.

Das Schlagen der Saite von Saiteninstrumenten hat sich bis auf unsere Zeit erhalten. So spricht man in den österreichischen Alpenländern von einer Schlagzither, deren Saiten früher mit einem Stäbchen geschlagen wurden, jetzt aber mit einem Bogen gestrichen werden (Streichzither). Übrigens ist das Plastrum der Mandoline auch nichts anderes als eine verkleinerte Form des die Saiten ursprünglich schlagenden Stabes. Die Verwendung eines Resonanzkörpers zur Tonerzeugung oder zur Verstärkung eines anderweitig erzeugten Tones ist auch den primitivsten Völkerschaften frühzeitig bekannt geworden. Als Resonanzkörper dienen Muschelschalen, Fruchtschalen, Kürbisse und selbst der menschliche Schädel. Die Vereinigung mehrerer solcher Kürbisse verschiedener Größe, über die Holzplatten gelegt sind, die je nach der Größe des Resonanzkörpers verschiedene Töne produzieren, sind in den verschiedensten Kombinationen und Formen (hauptsächlich als Marimba, Mandida, Kas, Balafo) gebräuchlich. Auch zur Verstärkung des Tones der schwingen-

[1] Ratzel, *l. c.*, I. p. 331.

[2] Rowbotham erklärte in seiner Musikgeschichte offen, er verstehe das Beispiel nicht und vermute, die Erklärung Musters müsse auf einem Fehler beruhen. Musters, *l. c.*, p. 77.

den Saite wird der Resonanzboden gebraucht, so bei den Gitarren der Dôr. Die Resonanz wird auch in der Form bewerkstelligt, daß nur eine in der Mitte des Bogens angebrachte Halbkugel an die Brust gedrückt wird, so daß durch Vermittlung dieser Halbkugel der menschliche Körper selbst den eigentlichen Resonanzboden abgibt (Fig. 16).

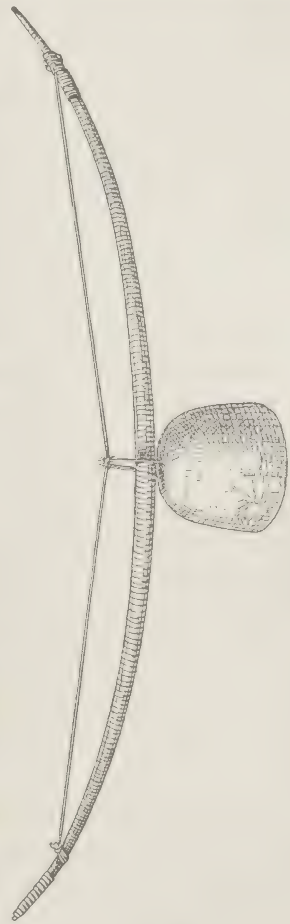


Fig. 16. Saiteninstrument aus Bagamoyo (Paulay). 1/8 nat. Gr.

Das abgebildete Exemplar besteht aus einem Holzbogen mit Pflanzenfaserschnur, an welchem ein halbierter und mit eingeritzten Darstellungen verzierter Kalabasch mittelst einer Pflanzenfaserschnur zu verschieben ist. (Länge 140 cm. In Bagamoyo acquiriert. Mit kleinem Pfeilschaft. Gesammelt von Dr. Stephan Paulay, 1886 bis 1887.)

Wir haben es in allen diesen Fällen schon mit der Vereinigung zweier selbständig entstandener Prinzipien der Tonerzeugung zu tun. Die Erfindung des Bogens als Musikinstrument würde daher für sich allein noch nicht die Entwicklung unserer modernen Streichinstrumente erklären, es muß dazu noch das anderweitig erfundene Prinzip des Resonanzbodens und des Streichens hinzukommen. Dieses hat für sich allein auch wieder zur Entstehung von Instrumenten geführt, die mit den Saiteninstrumenten nichts zu tun haben, während andererseits die Tonerzeugung durch Streichen oder Reiben nicht

zuerst an Saiten oder Pflanzenfasern, sondern am Holze entstanden ist.

Dem abgebildeten Instrumente (Fig. 16) ähnlich ist auch die sogenannte Kaffernharfe, auch Gitarre und Fiedel genannt. Eigentlich ist es ein Bogen, dessen Haarsaite mit einem Ring fest angezogen und mit einem Stäbchen geschlagen wird. Auch dieser Bogen hat in der Mitte einen Kalabasch, der als Resonanzboden dient. Das ganze Instrument ist „mehr für den Takt als für Tonbildung bestimmt." Derselbe Bogen kommt auch bei den Damaras[1] und in Angola (wo er N-kungu heißt) vor.[2] Nach Tylor benutzen die Damaras den Bogen sowohl als Waffe wie als Musikinstrument, die Kaffern hingegen gebrauchten ihn — wenigstens ehedem — nie als Waffe, weil sie es als tief unter ihrer Würde stehend angesehen hätten, im Kampfe oder auf der Jagd statt persönlicher Kraft die Fernwirkung des Bogens zu verwenden. Deshalb hatten sie zunächst auch ein Vorurteil gegen den Gebrauch der Feuerwaffen und gebrauchten beide erst, bis sie sich anders nicht mehr helfen konnten. In neuerer Zeit wurde endlich auch die vielumstrittene Frage entschieden, ob in Amerika der Bogen als Instrument in der Zeit vor Kolumbus bekannt war. Saville fand im „Manuskript von Cacique" eine Abbildung eines „Vor-Kolumbischen Orchesters", aus sechs Figuren bestehend, dessen letzte eine Person darstellt, welche den Bogen mit einem gegabelten Stock schlägt.[3] Somit hat wenigstens das alte Oaxaca (Mexiko) den Bogen als Musikinstrument gekannt.

Von anderen Bogeninstrumenten werden noch erwähnt, wenn auch nicht immer genau beschrieben, ein Monochord der Bongo,[4] eine Violine der M-balunda-Neger mit 3 Saiten und einem Bogen, beide aus Pflanzenfasern.[5] Die Malagasi be-

[1] Galton, *Narrative,* p. 117; Andersson, *l. c.,* p. 230.

[2] Soyaux, *l. c.,* II. p. 177; Shooter, *l. c.,* p. 236fl.

[3] M. H. Saville, *l. c.,* p. 283 (mit Abbildung und Literaturangabe über die ganze Streitfrage).

[4] Schweinfurth, *l. c.,* p. 130. [5] Soyaux, *l. c.,* II. p. 177.

sitzen ebenfalls eine Violine, die mit einem Bogen gespielt wird, welche nicht weniger roh gearbeitet ist als die Violine selbst. Die Töne, die darauf produziert werden, klingen „nicht besonders harmonisch", sind aber jedenfalls ebenso angenehm, als die der Streichinstrumente von China, Japan oder der Türkei.[1]

Die Malaien haben „eine Art Violine mit 2 Saiten;[2] da jedoch keine weitere Beschreibung gegeben und kein Bogen erwähnt wird, so kann ich nicht entscheiden, ob dieses Instrument mit der Violine mehr gemeinsam hat, als den Namen. In Banju-Wangie (östl. Teil von Java) gibt es ein Bogeninstrument. Es ist ein flaches Violoncell mit 2 Saiten, dessen Hals ungefähr 1½ Fuß lang ist. Der Körper besteht aus einer sehr dicken Kokosnuß, von einer besonderen Beschaffenheit, die höchst selten und teuer, und bloß auf den Inseln Baly und Madura zu finden ist. Die malaiischen Fürsten bezahlen dafür ungeheuere Preise. Die Saiten bestehen aus Roßhaaren und der Bogen aus einem gekrümmten Rotang. Das Instrument steht senkrecht auf dem Boden, wie unsere Baßgeige, mit der seine Töne auch viel Ähnlichkeit haben. Von Zeit zu Zeit setzte der Musiker aus, um auf eine klägliche Weise, und beinahe immer in demselben Ton zu singen.[3]

Bastian erwähnt ein „Monochord" — wie er sagt — auf den Molukken. Der Körper ist aus einer halben Kokosnußschale, der Hals ein Stück Bambus, der Fuß (!) ein geschnitztes Holz; es ist also mehr eine Art Baß oder Violoncell. Es wird mit einem Bogen gespielt; der Bügel ist aus Holz mit Pferdehaaren besaitet.[4] Vielleicht ist es mit dem erwähnten ostjavanesischen Instrument verwandt, doch ist schwer zu sagen, welches das ursprüngliche ist. Die Dayaks haben eine Violine mit 2 Saiten und orgelähnlichen Tönen,[5] Streichinstrumente aus Kokosnußschalen, Eisenholzhalbkugeln, Labufrüchten, überspannt mit 1—2 Rattansaiten, Bogen aus Bambusstäbchen mit

[1] Wood, *l. c.*, II. p. 772.
[2] Waitz-Gerland, *l. c.*, V. p. 169.
[3] Tombe, *l. c.*, p. 6 u. 7.
[4] Bastian, *Indon.*, Taf. 1, Lief. 1.
[5] Bock, *l. c.*, p. 77.

Rattansaiten bespannt.[1] Auf Juba (Philippinen) haben die Einwohner „eine Art Violine“ (Bogen nicht angegeben) mit Saiten aus Kupfer.[2] Die Apache-Indianer (südwestl. Nordamerika) haben eine Violine mit einer Roßhaarsaite und einem Bogen[3] (wahrscheinlich Nachahmung europäischer Muster). In Britisch-Guiana werden Fasern über einen hohlen Ast gespannt und ein Steg darunter gestellt. Bernau bemerkt hierzu: „So machen die Eingeborenen eine rohe Violine“, gibt aber Bogen und Spielart nicht an.[4]

Das Rebába der Beduinen ist eine „Art Gitarre“.[5] In Nedjd und unter den Sinai-Arabern wird es für unanständig gehalten, darauf vor einer Zuhörerschaft zu spielen. Ein Rebebb mit 2 Saiten (Bogen nicht erwähnt) wird als Mohren-Instrument angeführt.[6] Nur Neger singen hier, da der Gesang in der Öffentlichkeit als eine sklavische Beschäftigung angesehen wird.[7] Ein Rebab (in Java) von 2 Saiten, mit einem Bogen gespielt, soll von den Mohammedanern oder Persern stammen.[8]

Das Erbab im Sudan besteht aus einem Kürbis, über den eine Haut gespannt ist, wie über eine Trommel; darüber ist eine Saite gezogen, die mit einem Roßhaarbogen gespielt wird.[9]

Das Rebab (und seine Abarten) ist insofern wichtig, als die mohammedanische Kultur gerade dieses Instrument weiter vervollkommt und, mit dem anderweitig erfundenen Bogenprinzip vereinigt, zur Laute (arabisch al-éoud) entwickelt hat, die über Spanien den Eingang nach Europa fand und hier das herrschende Saitenintrument wurde.

Wir müssen schließlich auch auf die Form der primitiven Violinen noch unser Augenmerk lenken. Schon bei den Gitarren wurde erwähnt, daß ihr Körper deutliche Nachbildungen der Menschen- oder Tiergestalt verrät. Bei den entwickelteren

[1] Hein, *l. c.*, p. 115. [2] Pigafetta, *l. c.*, p. 337.
[3] Schwatka, *l. c.*, p. 45 (Abbildg.). [4] Bernau, *l. c.*, p. 45.
[5] Burckhardt, *l. c.*, p. 43.
[6] Shaw, *l. c.*, p. 643; Lempriere, *l. c.*, p. 773.
[7] Addisson, *l. c.*, p. 439. [8] Crawfurd, *l. c.*, p. 335 u. 339.
[9] Lyon, *l. c.*, p. 161.

Violinen, wie sie namentlich Indien, China, Japan besitzt, treten diese Nachbildungen noch deutlicher auf. Reste des ursprünglichen Menschenkopfes oder Vogelkopfes mit dem Schnabel sind noch an unserer modernen Violine zu erkennen. Sie bestehen in der eigentümlichen Schneckenwindung des Holzes über den Stimmschrauben. Vom rein technischen Standpunkt ist sie völlig zwecklos, sie stört sogar beim Einziehen der Saiten, aber sie hat sich mit derselben Hartnäckigkeit erhalten, mit der so oft ein ästhetischer Zierat den praktischen Zweck überdauert. Einzelne Exemplare der Viola d'amour zeigen noch zu Bachs Zeiten ganz deutlich den Menschenkopf über den Stimmschrauben, statt der später auftretenden einfachen Schneckenwindung der modernen Violine.

Die Vogelform ist besonders häufig im alten Mexiko zur Anwendung gelangt, wo die Wasservögel seit jeher bei Festen und Tänzen eine große Rolle gespielt haben. Doch ist sie dort nicht bei Saiteninstrumenten, sondern bei Blasinstrumenten in Anwendung gekommen. Eines derselben, ein mit mehreren Löchern durchbohrter, hohler Vogelkörper ist erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Spielzeug nach Europa gekommen. Es ist die Okarina.

Überhaupt sind die meisten unserer Kinderinstrumente, die in Spielwarenhandlungen zu haben sind, nicht Konstruktionen der Phantasie, sondern Überbleibsel von Musikinstrumenten niederer Kulturgrade. Bei der Maultrommel und dem Schwirrholz haben wir auf diese Tatsache schon aufmerksam gemacht. Es ist bezeichnend, daß die Instrumente in Haydns und Rombergs Kindersymphonien auch zum Teil Vogelnamen haben, wie Wachtel, Kuckuck, Nachtigall. Diese Nachtigall beruht auf einem Prinzip, das ebenfalls schon im alten Mexiko bekannt war (vgl. p. 101). Auch die Schnarre (in Wien Ratschen genannt) ist schon im alten Ägypten (2000 v. Chr.) üblich gewesen und findet sich auf den erst im Jahre 1893 von Newberry ausgegrabenen Reliefs.[1]

[1] Newberry, P. E., *l. c.*, p. 9—15. Das Relief befindet sich in tomb No. 2, plate XII. Beni Hasan, *Main Chamber*, West Hall (South Side).

Die vollständige Vernachlässigung der Ethnologie hat nirgends zu so unbegründeten Anschauungen geführt, wie in der Geschichte der Violine, was um so mehr zu bedauern ist, als gerade dieses Instrument so häufig Anlaß zu historischen Untersuchungen gegeben hat.

Der Kuriosität halber sei hier zunächst die Ansicht Jean Rousseaus (nicht Jean Jacques) erwähnt, der seine Geschichte der Violine mit der Schöpfung beginnt und zu dem Resultate kommt, daß schon Adam, „der erste Mensch", eine Violine verfertigt hätte, wenn er überhaupt ein Instrument hätte machen wollen. Dieser tiefsinnige Ausspruch wäre nie zur Geltung gekommen, wenn es nicht Schriftsteller gegeben hätte, die Jean mit Jean Jacques verwechselt, und dann noch die Ansicht selbst dahin mißverstanden hätten, als sei behauptet worden, Adam sei der erste Violinist gewesen.[1] Diese Tatsache als Ansicht des Verfassers des Contrat social wäre allerdings bemerkenswert gewesen.

Fétis war der Ansicht, daß Indien die Heimat der Bogeninstrumente sei und deren Kenntnis sich von hier nach anderen Teilen Asiens und später nach Europa verbreitet habe.[2] Am meisten wundere ich mich über den geschichtlichen Mißgriff Carl Engels, der sonst gern auf ethnologische Beispiele zurückgeht; und wenn er auch nur eine sehr beschränkte Anzahl kennt, sie doch immer in sachgemäßer fruchtbringender Weise zu verwerten weiß, ohne sie im geringsten zu spekulativen Kombinationen zu mißbrauchen oder zu entstellen. Er fangt doch wenigstens mit dem Rebab an, das jedoch als Bogeninstrument seine Entstehung erst der mohammedanischen Kultur verdankt, aber als Gitarre auf die Naturvölker zurückführt. (Fig. 17.) Engel erwähnt ferner die Ansicht, daß das

[1] Rousseau, *l. c.*, p. 3. „Comme la Viole est le plus parfait de tous, parce qu'elle approche plus prés du naturel qu'aucun autre, on peut juger que si Adam avoit voulu faire un Instrument, il auroit fait une Viole, et s'il n'en a pas fait, il est facile d'en donner les raisons.“ Selbst C. Engel hat diese Worte total mißverstanden.

[2] Fétis, *Stradivari*, p. 4.

„Welsh Crwth" das älteste europäische Musikinstrument gewesen sei,[1] das mit einem Bogen gestrichen wurde. Sehr schön sagt Hart, daß die Völker des Altertums keine Kenntnis von Bogeninstrumenten gehabt zu haben scheinen (!) und es gewährt ihm eine gewisse Befriedigung, zu wissen, daß in diesem Punkte die Verfasser der ältesten Geschichte der Violine übereinstimmen.[2] Diese Übereinstimmung findet allerdings statt, aber ich glaube nicht, daß wir besondere Ursache haben, davon befriedigt zu sein. Noch weiter geht Rühlmann, der behauptet, daß die Erfindung der Bogeninstrumente bei vorgeschrittenen Kulturvölkern ganz selbständig zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gegenden gemacht wurde, stets aber von der rohesten und kunstlosesten Form ausgegangen ist.[3] Wir finden, sagt er, zuerst in Deutschland ein Instrument nach den Grundsätzen des Monochordes gebaut, unser sogen. Trummscheidt.[4] Nach Gardiner endlich hat die Violine ihren Ursprung in Italien um

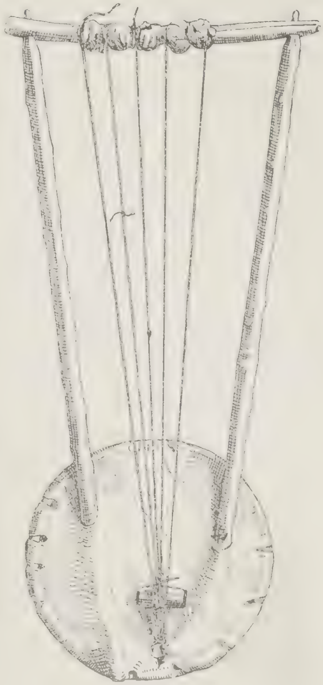


Fig. 17.
Rebaba aus Nubien am Atbara (Hagenbeck). $^{1}/_{8}$ nat. Gr.

[1] C. Engel, *Viol.,* p. 24.

[2] Hart, *l. c.,* edit. 1874, p. 2.

[3] Rühlmann, *l. c.,* p. 6.

[4] „Wer das Monochord durch die Bestreichung mit dem Bogen zu einem wirklichen Musikinstrumente umwandelte, gelang mir nicht zu erforschen, wohl aber ergibt sich ... daß die älteste, einfachste Form des Trummscheidt in Deutschland heimisch ist." (Rühlmann, *l. c.,* p. 23.)

das Jahr 1600.[1] Damit meint er wohl nur die moderne Form; er müßte denn auch der Ansicht gewesen sein, daß sie hier „ganz selbständig" entstanden sei.

Die Entwicklungsgeschichte der Geigen gipfelt in einer Vereinigung von instrumentalen Prinzipien, die auch unabhängig voneinander zur Entstehung selbständiger Instrumente geführt haben. So führte der Resonanzboden zu Schlaginstrumenten, die Vogelform zu Blasinstrumenten, der Saitenbogen zu nicht gestrichenen Saiteninstrumenten, während die Tonproduktion durch Streichen, also das entscheidende Moment, keineswegs zunächst auf der Saite erfunden worden ist. Deshalb ist es so schwer, ja unstatthaft, einen bestimmten Urtypus als alleinigen, gemeinsamen Ausgangspunkt und ein bestimmtes Land als Heimat der Geigen anzugeben. Wegen dieser schließlichen Vereinigung verschiedener Prinzipien ist die Geige auch genetisch das, was sie in musikalisch-künstlerischer Beziehung ist: die „Königin der Instrumente".

p) ORCHESTER.

Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt, zu bemerken, daß bei den Naturvölkern manche Instrumente auch in größeren Ensembles gespielt werden. So gab es Flöten-, Trommel- und Marimba-Orchester. Auch die Vereinigung verschiedenartiger Instrumente zu einem Ensemble kam gelegentlich vor. Insbesondere mußte das häufige Vorkommen des Quartetts auffallen. Beim Trommelquartett konnte schließlich die Zusammenstellung von vier Instrumenten noch eine zufällige sein, aber beim Marimbaquartett, und der Zusammenstellung der Marimba mit anderen Instrumenten, mußte man doch tiefere musikalische Gründe für die Vereinigung verschiedener Klangkörper vermuten. Anderseits kümmern sich die „Wilden" wenig um Melodie, die sie immer wieder ändern und im allgemeinen durchaus nicht fixieren. Sollte unter diesen Umständen eine

[1] „The violin had its origin in Italy, about the year 1600." W. Gardiner, *l. c.*, p. 205.

harmonische Begleitung, ein harmonisches Zusammenspiel ex tempore möglich sein? Wahrscheinlich bewegt sich in solchen Fällen schon die Melodie von vornherein innerhalb weniger Akkorde und einer ziemlich feststehenden, traditionellen Modulation. Ich glaube, daß hier lebendige Tradition, direkte Nachahmung, wenig Originalität und der Mangel an unerwarteten Neuerungen in der Melodieführung, die Stelle eines systematischen Studiums vertritt. Selbst europäische Zigeunerbanden, deren Spiel nach dem Gehör so oft Erstaunen erregt,[1] sind in ihren Produktionen ziemlich stereotyp, alles Kunstvollere ist auch bei ihnen einstudiert.

Ein angesehener Molua in Mussumba hat immer ein Orchester an seinem Hofe, bestehend aus zwei Marimbas und einem Gingwoa.[2] Schweinfurth traf zu Moody vier junge Leute des Bongo-Stammes, die jeden Abend zu Quartettaufführungen zusammenkamen; es waren zwei Trommler und zwei Tubenbläser.[3] Warum in diesem und in zahlreichen anderen Fällen gerade die Zahl 4 gewählt wurde, ließe sich erst ermitteln, wenn die Reisenden genau berichtet hätten, was und wie in solchen Fällen gespielt wurde. Leider ist gerade darüber nichts zu erfahren.

Auch größere Orchester, meist eine Art Militärmusikbande, gibt es an den Höfen vieler afrikanischer Häuptlinge. Avezac erwähnt, daß in Afrika ein Musikchor geradezu ein Attribut der Herrscherwürde sei.[4] Rumanika, der Häuptling der Karague, hat eine Musikbande von 16 Mann, 14 Hörnern und 2 Trommeln. Sie rangierten in drei Gliedern, die Trommler rückwärts, und spielten am Marsche, den Körper nach dem Takt der Musik hin- und herschwingend, wobei der Dirigent mit jedem Schritt den Boden mit dem Knie berührte.[5] Die Musikstücke waren „im Walzer- und Marschtakt". Grant sagt, ihr

[1] Liebich, *l. c.*, p. 58, mit Bibliographie über die Zigeuner.

[2] Pogge, *l. c.*, p. 241.

[3] Schweinfurth, *l. c.*, II. p. 249.

[4] Avezac, *l. c.*, p. 91.

[5] Wood, *l. c.*, I. p. 448 (Abbildg.); eine andere Abbildung bei Clement, *l. c.*, p. 152 u. 155.

Spiel sei weit besser gewesen, als er jemals erwartet hätte. Zu gleicher Zeit aber berichtet er die merkwürdige Tatsache, daß man bei den Karague kaum einen Tanz kannte.[1] Ich kann nicht unerwähnt lassen, daß Grant in Gegenden kam, die vorher von keinem Europäer besucht wurden. Speke wurde bei den Waganda von einer Musikbande von 12 Flötenbläsern und 5 Trommlern empfangen.[2] Sepopo, der König des Marutse-Königreichs (Oberlauf des Zambesi) hat eine Musikbande von 20 Mann, von denen jedoch gewöhnlich nur acht zu gleicher Zeit spielen, während die anderen für andere Anlässe in Reserve gehalten werden.[3] Mehrere Trommler spielen mit der Handfläche oder mit den Fingern auf langen konischen oder zylindrischen Pauken oder Doppeltrommeln in der Form eines Stundenglases, die an einem Riemen über den Nacken aufgehängt werden. Das Hauptinstrument ist die Marimba, dann gibt es noch die ihr ähnliche Sylimba, Eisenglocken, Ratteln, und verschiedene Pfeifen. Alle diese Instrumente sind überall unter der Bevölkerung zu finden, nur die feiner gearbeiteten gehören ausschließlich der königlichen Musikbande. Die gewöhnliche Behandlung derselben ist rein mechanisch, und die Melodien sind ein bißchen monoton, doch meint Holub, daß guter musikalischer Unterricht bei den Marutse-Mabundas bald von Erfolg gekrönt sein würde. Regelrechte Musikbanden gibt es auch in Lunda. Sie spielen ziemlich gut, doch immer dieselbe Melodie.[4] Erwähnt wird ferner die Dembo-Musikbande, die aus fünf Rohrpfeifen und zwei Kürbissen besteht, die stets von Knaben im Takte mit dem Spiel der Pfeifen wie Ratteln geschüttelt werden.[5] Der Häuptling Kasongo hatte eine Musikbande von hölzernen Trommeln, Marimbas und runden Kürbissen, die von Männern und Frauen wie Blasinstrumente gespielt wurden, und einen den Hörnern

[1] Grant, *l. c.*, p. 184—185 und *Lake Vict.*, p. 192.

[2] Ratzel, *l. c*, I. p. 463.

[3] Holub, *Seven Years*, p. 168; *Zambesi-Orchester*, abgebildet bei Clement, p. 153.

[4] Ratzel, *l. c.*, I. k. 561. [5] *Ibid.*, I. p. 516.

ähnlichen Ton gaben.[1] Bei den Menschenopfern in Dahome sind Chor und Orchester vereinigt. Burton sah bei einer solchen Gelegenheit, wie der alte Führer To-no-num mit 50 Männern singend, tanzend und in die Hände klatschend in einem Halbkreis umher ging, hinter ihm die Pani-gan-ho-to oder Gong-gong-Männer, vier an der Zahl, die einfache und doppelte Zimbeln trugen. Zugleich promenierte ein entsprechender Frauenchor umher und 20 andere Sänger, voran ein Trommler, mit der den Aschantis entlehnten Trommel (Ganikbaja.[2] Zu Timé, bei den Mandingos, gab es eine Musikbande von vier großen Trommeln, vier Zimbeln und sechs Oboen. Kleine Kinder schütteiten im Takte Körbe, und zwei Musikdirektoren leíteten die Aufführung. Die Musikanten waren Bambaras.[3]

Wie weit die musikalische Begabung mancher afrikanischer Stämme geht, beweist unter anderm die Musikbande der Aschantis zu Cape-Coast Castle, die englische Melodien nach dem Gehör in geradezu „bewunderungswürdiger Weise“ nachspielt.[4] Auch in der Kapkolonie „benutzen viele Familien die natürliche Begabung der Sklaven, besonders der Malaien, zur Musik“, um sich ein kleines Orchester zu bilden, das nach einiger Zeit gründlichen Unterrichts gar nicht übel musiziert. Man spielt auf europäischen Klarinetten, Hörnern und Fagotten, Violinen, Baß und Flöten, alles nach dem Gehör.[5] Auch die Neger in Brasilien werden mit „erstaunlicher Geschwindigkeit“ für die Chor-Musikbanden eingeübt.[6]

Ebenfalls auf den Einfluß der Kultur zurückzuführen ist die Kapelle der Fulbe (Afrika). Sie hatten acht berittene Musikanten; diese spielten die Trommel „Ganga“, ein Blasinstrument „Pampámme“, eine Flöte „elgaita“, eine Art Doppeltympanum „Kalángo“, ein anderes „Koso“, eine Art doppelten ägyptischen „darabuka“ oder „djodjo“, und ein kleines Horn

[1] Cameron, *l. c.*, p. 355 (Abbildg.).
[2] Burton, *A Mission to Gelele*, I. p. 377.
[3] Caillie, *l. c.*, II. p. 34.
[4] Beecham, *l. c.*, p. 169.
[5] Lichtenstein, *l. c.*, I. p. 45.
[6] Kerst, *l. c.*, p. 303, 304.

„Kafo“. Alle Blasinstrumente zusammen nennen die Haussa „busche-busche“, woraus die Féllam (wie die Fulbe von den Haussa genannt werden), „fufe-fufédji“ gemacht haben. Diese wohlberittenen Musikanten verstanden mit ihren Instrumenten gehörig Lärm zu machen, der aber jede Spur von Harmonie vermissen ließ. Barth vermutet, sie hätten das von den Arabern gelernt, und zieht das Solospiel eines einzelnen eingeborenen Maimōlo weit vor.[1]

Ein von europäischem Einfluß ganz freies Zusammenspiel wurde auf den Gesellschaftsinseln beobachtet. Die Musiker stimmen zunächst die Instrumente sorgfältig zusammen, was um so merkwürdiger ist, als Trommel, Maultrommel und ein Flageolett (hoe) zu einem Ensemble vereinigt werden. Dann setzen sie sich in einen Kreis, beugen den Körper über die Knie und spielen „wunderbar im Takt“, während die Melodieführung kein besonderes Lob verdient.[2] Auf den Salomonsinseln gab es eine Musikbande von 26 Mann, mit Panflöten (23 Tuben), langen Bambusflöten mit 2—3 Öffnungen. Es heißt, daß auch in Terzen und Quinten gespielt wurde.[3] Aus diesem Beispiel wage ich nicht eine sichere Schlußfolgerung auf den Gebrauch von Quintenfolgen zu ziehen, denn auch eine europäische Dorfmusik spielt manchmal in Quinten, doch leider ohne es zu wissen und zu wollen.

Bei den Malaienorchestern auf Sumatra ist europäischer Einfluß bemerkbar. Sie haben Trommeln, Flöten und europäische Fiedeln.[4] St. John erwähnt eine malaiische Musikbande, die Walzer — aber auch nur diese — nach dem Gehör spielte.[5] — Die Orchester auf Java sind berühmt und waren schon vor jedem europäischen Einfluß beliebt. Ihre Instrumente sind so kostbar, daß eine Kollektion von 20 Instrumenten 600—1000 Dollar kostet.[6] Der Klang eines solchen Orchesters ist, aus der Entfernung angehört, mit dem der Glasharmonika

[1] Barth, *Afrika,* II. p. 53.
[2] Wood, *l. c.,* II. p. 405.
[3] Ratzel, *l. c.,* II. p. 228.
[4] Bock, *l. c.,* p. 281.
[5] St. John, *l. c.,* II. p. 184.
[6] Bickmore, *l. c.,* p. 191 (Abbildg.).

verglichen worden.[1] Die Melodien, obgleich einfach und monoton, ermüden nie, wenn sie von dem gámbang káyn gespielt werden; dies ist eine besondere Zusammensetzung von Instrumenten zu einem Orchester. Eine andere heißt „Gámelan" und spielt manchmal mehrere Tage und Nächte ohne Unterbrechung. Zu Lamajang gab es ein Orchester, das aus einer zweisaitigen Fiedel und mehreren Schlaginstrumenten aus Holz und Blech bestand; erstere waren Holzpfannen, die an Schnüren über einer Holzkiste aufgehängt waren. Die Melodien, von unregelmäßigem Rhythmus, erinnerten zuweilen an schottische Lieder.[2]

Davy erzählt von einem König in Ceylon, der sich von seiner Musikbande öfter zu seinem Vergnügen vorspielen ließ; die Musikanten hatten dabei gleichzeitig zu singen.[3]

Bei den Indianern ist mir nur ein Beispiel eines Orchesters vorgekommen. Es war bei Erwähnung eines Indianerfestes in Patagonien. Es bestand nur aus Trommel, Pfeife und Bogen. Erstere war eine mit Häuten überspannte Fruchtschale, die Pfeife ein Schenkelbein des Lama (mit Öffnungen versehen), das entweder an den Mund gesetzt und geblasen oder mit einem kurzen Roßhaarbogen gestrichen wurde.[4]

Daß das primitive Orchester einen Dirigenten kennt, ist bereits erwähnt worden, ja es kennt sogar den Taktstock, der jedoch stets nur mit einem hörbaren Schlag benutzt wird. Die Indianer benutzen einen Kerbstock als Dirigentenstab, der über ein widerstandsfähiges Medium gezogen wird.[5] Der König der Monbuttu (Afrika) schlägt selbst den Takt, mit der ganzen Würde eines musikalischen Dirigenten; sein Taktstock ist eine Art Kinderrattel.[6] Auf den Andamanen hat man ein Taktbrett und t r i t t den Takt. Das Brett ist aus dem Stamme des Pterocarpus dalbergioides verfertigt, hat die Form eines Schil-

[1] Raffles, *l. c.*, I. p. 471; *Javanesische Instr.* bei Veth, *l. c.*, I. p. 470 bis 480.

[2] Iukes, *l. c.*, II. p. 48.

[3] Davy, *l. c.*, p. 156.

[4] Musters, *l. c.*, p. 81.

[5] Schoolcroft, *l. c.*, II. p. 514.

[6] Elson, *l. c.*, p. 269.

des von 5 Fuß Länge und 2 Fuß Breite. Die konvexe Seite wird nach außen gekehrt, die Spitze in den Boden gesteckt, ein Stein darunter gelegt und das ganze Brett mit dem Absatz getreten.[1] Eyre fand, daß in Australien Tanz und Gesang mit einer Art Bumerang geleitet wurden.[2] Jedenfalls hat Daniel unrecht, zu sagen, der erste Dirigent sei der Nachfolger einer Austernschale gewesen, denn mit ihr sei zuerst der Takt bei Gesängen angegeben worden. Noch unrichtiger war es von ihm, den Komponisten Lully als den ersten eigentlichen Kapellmeister zu bezeichnen.[3]

q) INSTRUMENTE DER ÄLTESTEN KULTUR.

Obgleich es nicht meine Aufgabe ist, die Entwicklung der Instrumente bis auf die neueste Zeit zu verfolgen, so möchte ich doch mit einigen Worten auf jene Gegenden aufmerksam machen, wo der Instrumentenbau eine besondere Entwicklung erfahren hat, sei es im Zusammenhange mit den Fortschritten der eigenen Kultur oder durch europäischen Einfluß.

Schon auf Sumatra ist die Mehrzahl der Instrumente den Chinesen entnommen,[4] während auf Ceylon der Einfluß der Portugiesen bemerkbar ist.[5] Auch in Birma herrscht chinesischer Einfluß vor. Die Harfe „Soum", eine Violine „Turr" mit 3 Saiten und einem Bogen (es soll eine ganz originelle Erfindung der Birmanen sein), ein Flageolett „Pullaway", eine Kollektion von Zymbals „Kyezoup", eine Gitarre „Patola", eine Trommel „Boundaw", und die Panpfeife „Heem" werden besonders erwähnt.[6] Eine Spezialität des Ostens sind die im Kreise zusammengestellten Pauken, von deren Mitte aus der sitzende Spieler die einzelnen Platten leicht erreicht. Sie sind wahr-

[1] Man, *l. c.*, p. 399 (Abbildg.); *Anthrop. Journ.*, vol. VII. p. 468. Plate XIII. Fig. 15.

[2] Eyre, *l. c.*, II. p. 235.

[3] Daniel, *Transf. d. Instr.*, p. 266, 267.

[4] Marsden, *l. c.*, p. 195.

[5] Davy, *l. c.*, p. 156 (Abbildg.), p. 240.

[6] Symes, *l. c.*, p. 508; Yule, *l. c.*, p. 13 fl.; *Abbildung* bei Malcom, *l. c.*, I. p. 204 fl.

scheinlich auch das Vorbild der Marimba. Den Birmanischen ähnlich sind die Instrumente in Siam, wo sie nicht selten zu zwei Arten von Orchestertypen zusammengestellt sind: Pepat (bestehend aus sechs Instrumenten) und Māhari (acht Instrumente); diese Bezeichnungen übersetzt Bowring mit „common band" und „singing band".[1] Das dem Osten so eigentümliche Gemisch von Primitivität und Kultur, Ursprünglichkeit und Fortschritt, kennzeichnet auch die in Tonking üblichen Instrumente: Trommeln, Fagotte aus Kupfer, Oboen, Gitarren und Violinen.[2]

Eine ganze Reihe prächtiger Musikinstrumente kannte die alte Kultur Mexikos. Durch spanische Eroberungen vernichtet, heute noch vielfach unterschätzt, birgt sie noch die Überreste einer so hohen Kunstentwicklung, daß ein kurzer Hinweis auf dieselbe auch in diesem Zusammenhange gerechtfertigt erscheint. Allerdings dürfte die Musik ein Stiefkind gewesen sein. Aber was war sie denn noch zur Zeit der Griechen und Römer? Stand etwa — von unserer Zeit aus betrachtet — das musikalische Kunstwerk der Griechen auf derselben Höhe wie das poetische oder plastische? Keinesfalls; dann aber dürfen wir auch in Mexiko nicht tadeln, was uns in Rom und Athen ganz natürlich erscheint. Unter den Instrumenten werden zwei Pauken am häufigsten genannt: Hue-huetl (Huehuitl, vevtl, tlapanhuehuetl), und Teponaztli; erstere war stimmbar und begleitete den Gesang, letztere war eine Art Doppelpauke mit zwei verschiedenen Tönen.[3] In Malinalco bei Toluca kannte man eine Pauke tlamalhuilili.[4] Die Azteken hatten eine ganze Reihe höchst charakteristischer Blas- und Schlaginstru-

[1] Bowring, *l. c.*, I. p. 147.

[2] Baron, *l. c.*, p. 672; Richard, *l. c.*, p. 726.

[3] Clavigero, *l. c.*, vol. I, book VII, sect. 44, p. 398 (Abbildg.); Torquemada, *l. c.*, lib. XIV, cap. XI; Backer, *l. c.*, p. 51, 52; Nebel, *l. c.* (da dieses großartige Prachtwerk sich mit so gewöhnlichen Dingen, wie Inhaltsverzeichnis und Paginierung nicht abgibt, ist es schwer, dasselbe zu zitieren; die Instrumente befinden sich auf Tafel 6, von rückwärts gezählt).

[4] Bancroft, *l. c.*, IV. p. 504; Mexiko, *Anales del Ministerio de Fomento 1854,* I. p. 241.

mente, erstere meist in der Form von Tieren[1] (Vögeln, Schlangen). In Yukatan gab es Nasenflöten, Bambustuben und Muscheltrompeten[2] und eine Pauke Tunkul.[3] Unter den Antiquitäten von Chiriqui (Panama) gibt es Blasinstrumente, die nach aztekischen Vorbildern gearbeitet sind, es sind Tierformen mit 2—4 Öffnungen (2—6 Tönen der Oktave). Das Mundstück befindet sich am Schweif des Tierkörpers oder am Ellbogen der menschlichen Figur. Zuweilen bargen die Instrumente im Innern eine Kugel, deren Lage den Ton veränderte.[4] Noch Scherzer fand in Zentral-Amerika eine primitive Pfeife „el pito", eine Trommel „el atambor", ein Instrument „el tan", bestehend aus einem 18 Zoll langen Stück Holz, das mit einem Stab geschlagen wurde, ein anderes „la tortuga" aus der Schale der Schildkröte, die mit einem Stab geschlagen wurde. Mit diesen Instrumenten spielte man die monotone Musikbegleitung zu einer Pantomime.[5]

Während der Regierung des Tutul Xius zu Uxmal (Maya-Nation) fand ein Zwerg zwei Musikinstrumente, das Silber-Tunkul, und das Zoot. Eine alte Prophezeiung sagte, daß, wenn die Musik jener Instrumente im Lande gehört würde, der Monarch den Thron jenem Musiker überlassen müsse, der sie spielt. Die Prophezeiung ging in Erfüllung, denn aus dem Zweikampf zwischen König und Zwerg, ging der letztere als Sieger hervor.[6]

[1] Bancroft, IV. p. 519, 561 (mit Abbildg.); Prescott, *Hist. Conqu. Mexiko,* III. p. 103—108.

[2] Landa, *l. c.,* p. 125—126. § XXII.

[3] Baker, *l. c.,* p. 54.

[4] Bancroft, *l. c.,* IV. p. 19.

[5] Scherzer, *l. c.,* p. 153.

[6] Bancroft, *l. c.,* V. p. 632.

IV. Die Grundlagen unseres Musiksystems.

a) HARMONIE UND POLYPHONIE. (Tonalität.)

Als Kolbe zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu den Hottentotten kam, fand er schon damals, daß sie verschiedene Gomgoms harmonisch zusammenstimmten. Sie sangen ferner die Töne des Dreiklangs von oben nach unten zur tieferen Oktave; jeder von ihnen fing mit dem ersten Ton an, wenn sein Vorgänger schon beim 2. oder 3. Ton angelangt war. Sie erreichten auf diese sehr einfache Art einen ganz harmonischen Effekt. Der Text zu diesem Gesang war lediglich „ho ho ho" etc.[1] Auch Burchell, der wiederholt betont, daß er wahrscheinlich der erste Europäer war, der vom Kap aus so weit in das Innere vordrang, hörte die Bachapin-Knaben einen Chor singen, bei dessen korrekter Harmonie sie lediglich durch ihr Gehör geleitet wurden; die älteren Knaben sangen den Baß, die jüngeren die erste Stimme. (Musikbeispiel No. 14.) Auch die Betschuanas haben eine genügende Kenntnis der Harmonie, um zweistimmig singen zu können.[3] Moodie hörte wiederholt die Hottentottenmägde zweistimmig singen, wobei die zweite Stimme ganz nach dem Gehör zu einer völlig neuen Melodie gesungen wurde.[4] Dasselbe berichtet Soyaux von den Negermädchen in Sierra Leone.[5] Wir brauchen

[1] Kolbe, *l. c.*, p. 528. Kolbe erwähnt auch (p. 348), sie hätten zu ihren Gesängen immer die Worte „Hottentotten Brockqua" gesungen (= gib den Hottentotten Brot), und sich so selbst den Namen gegeben. Das Beispiel beweist jedoch nicht, daß der Name von ihnen selbst stammt, sie können ihn ebensogut gebraucht haben, weil er ihnen von andern gegeben wurde.

[2] Burchell, *l. c.*, II. p. 438.

[3] *Ibid.*

[4] Moodie, *l. c.*, II. p. 227.

[5] Soyaux, *l. c.*, II. p. 174.

diese offenbaren Anzeichen musikalischen Talents nicht auf europäischen Einfluß zurückzuführen, denn dieser allein wäre nicht im stande gewesen, die Eingeborenen zur Erfindung einer zweiten Stimme zu veranlassen. Viele Orientalen haben Gelegenheit genug, europäische Harmonie zu hören, und verstehen sie doch nicht, noch viel weniger wäre es ihnen möglich eine zweite Stimme zu einer neuen Melodie zu finden. Das beweist, daß selbst, wenn europäischer Einfluß in den obengenannten Beispielen möglich wäre, dieser allein, ohne eine gewisse innere Begabung der Eingeborenen, niemals einen zweistimmigen Gesang veranlassen könnte. Ein anderes viel auffallenderes Beispiel vom musikalischen Talent der Hottentotten wurde dem Reisenden Moodie von einem deutschen Offizier erzählt. Dieser spielte einmal zufällig auf seiner Violine die Arie aus Glucks Orpheus: „Ach, ich habe sie verloren." Zu seinem Erstaunen bemerkte er bald, daß einige Hottentottenweiber ihm mit gespanntester Aufmerksamkeit zuhörten. Einige von ihnen waren sogar zu Tränen gerührt. Ein oder zwei Tage nachher hörte der Offizier sein Lieblingsstück mit Begleitung überall singen, wo er hinkam.[1] Im ersten Augenblick scheint es wohl sonderbar, daß die musikalische Begabung der Hottentotten wirklich so bedeutend sein sollte, daß sie eine Glucksche Arie singen können, noch dazu mit Begleitung einer zweiten Stimme, die der Offizier auf der Geige wahrscheinlich gar nicht gespielt hat. Der Bericht wird uns indessen viel glaubwürdiger erscheinen, wenn wir ihn mit weiteren Beispielen anderer Reisender vergleichen. Theophilus Hahn, der fünfzehn Jahre in Afrika gelebt hat, erzählt, daß sein Vater, der Missionär war, den Nama-Hottentotten öfters Hymnen mit Begleitung einer Concertina vorgesungen hat. Mehrere Tage nachher konnten sie die Hymnen wiederholen, samt dem holländischen Text, den sie gar nicht verstanden. Hahn sagt, die Eingeborenen orgeln die ernsten Klänge von Hymnen, wie „O Haupt voll Blut und Wunden",

[1] Moodie, *l. c.,* II. p. 227.

„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", mit demselben Eifer herunter wie „O du mein lieber Augustin", „My heart is in the Highlands", oder „Long, long ago".[1] Diese Leute haben überhaupt ein bewunderungswürdiges Nachahmungstalent, nicht nur auf musikalischem Gebiet. Sie ahmen das Heranschleichen des Löwen, die Angst der von ihm angegriffenen Tiere und die Ergreifung der Beute so naturgetreu nach, daß sie ihre Aktion auch solchen verständlich machen können, die ihre Sprache nicht verstehen. Ich muß bemerken, daß mir seinerzeit Holub mündlich bestätigte, daß jeder, der nur einige Erfahrungen in Südafrika gemacht hat, das Beispiel Moodies ganz selbstverständlich finden wird. Großes musikalisches Talent und Harmoniegefühl finden wir aber auch bei anderen Stämmen. Auch die Aschantis[2] spielen zweistimmig (siehe Notenbeispiel No. 18), die Asaba am Niger singen in Terzen[3] und die Neu-Seeländer sangen schon zweistimmig (in Terzen) als Cook zum erstenmal die Insel besuchte[4] [Musikbeispiel No. 15]. Auf Samoa hatten die Eingeborenen lange vor dem eigentlichen europäischen Einfluß einige zweistimmige Gesänge.[5] Auf den Salomons-Inseln hörte Zimmermann die Frauen einen Chor harmonisch singen. Die einfache Melodie ruhte zum Teil auf einem und demselben Ton, zum anderen Teil stieg und fiel sie in einem Akkord, aus welchem die Terz und Quint leicht herausgehört werden konnte.[6] Williams erzählt, daß er auf den Fidschi-Inseln einen Chor gehört hat, in welchem die Baßstimme stets der Melodie entsprechend geführt wurde; später intonierten die Sänger im Baß einen Akkord, den sie als Orgelpunkt liegen ließen.[7] Das Beispiel deutet somit Anfänge des Kontrapunktes an. Ganz unzweifelhaft zeigen sich Keime davon in den Beispielen von Orchestermusik, die Land veröffentlicht hat, wenn auch ihre Harmonie in vielen Fällen als barbarisch bezeichnet werden muß.[8] [Musikbeispiel No. 25.]

[1] Hahn, *l. c.*, p. 120.
[2] Bowdich, *l. c.*, p. 138.
[3] Day, *Niger*, p. 272.
[4] Forster, *l. c.*, II. p. 477, 478.
[5] Wilkes, *l. c.*, II. p, 135 u. 145.
[6] Zimmermann, *l. c.*, I. p. 234.
[7] Williams, *l. c.*, p. 142.
[8] Land, *l. c.*

Ob im alten Indien Harmonie bekannt war, ist zum mindesten ungewiß. Zwar kennt das Sanskrit Sruti (Harmonie) und Raga (Melodie),[1] doch ist fraglich, ob Sruti Harmonie in unserem Sinne bedeutet. Auch heute soll die Hindu-Musik keine andere harmonische Grundlage kennen, als den ausgehaltenen Grundton.[2] Dasselbe Prinzip erhellt aus den Musikbeispielen (No. 20 und 21) von Tongatabu und den Buschmännern. Auf den Andamanen singen die Männer unisono, einige Frauen und Kinder singen dazu eine Oktave höher, im Falsett. Andere Frauen singen zu gleicher Zeit in einem Intervall, das nach der Ansicht Portmans[3] vielleicht eine Quinte sein soll, tatsächlich aber meist eine kleine Sext (über der Männerstimme) ist. Die Siamesen besitzen ein besonders gutes Gehör für Konsonanzen. Zum Stimmen der Instrumente nehmen sie sich ebensoviel Zeit wie wir, praktisch aber führen sie konsonante Intervalle nicht in ihre Musik ein.[4] Die Indianer, die Baker kennen lernte, sangen der Regel nach nur unisono, harmonische Musik kommt bei ihnen nur ausnahmsweise vor.[5] Die Stämme, die Fillmore erst vor wenigen Jahren untersuchte, hatten heute schon ein ganz auffallendes Verständnis und große Vorliebe für unsere Harmonie. Die Keres in Mexiko sangen sogar in drei Stimmen.[6] La Perouse[7] zitiert einen zweistimmigen Gesang von der Westküste Nordamerikas [Beispiel No. 19]. Auch in Ägypten müssen, den Reliefs nach zu urteilen, schon zur Zeit der vierten Dynastie Sopran-, Tenor- und Baßpfeifen üblich gewesen sein, was vielleicht auf den Gebrauch harmonischer Musik schließen läßt.[8]

Aus den meisten Beispielen ist ferner erkennbar, daß das Prinzip der Tonalität (Ausgang von einem Grundton und Rückkehr zu demselben) entschieden vorherrscht, und wenn dieser

[1] E. Balfour, *Cycl. of Ind.*, II. p. 1019.

[2] Saurindramohana Thákura, *Hind. Mus.*, p. 54; Day, *Mus. of Ind.*, p. 11—12.

[3] Portman, *l. c.*, p. 184.

[4] Bowring, *l. c.*, I. p. 150.

[5] Th. Baker, *l. c.*, p. 18.

[6] Davis, *El Gringo*, p. 119.

[7] La Perouse, *l. c.*, II. p. 150.

[8] Wilkinson, *l. c.*, I. p. 488.

Weg auch nicht immer bewußt und systematisch eingeschlagen wird, so ist doch das richtige Gefühl dafür offenbar vorhanden. Baker hat in seiner Monographie der Indianermusik ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß die Musik der Irokesen von einem Grundton ausgeht und wieder dahin zurückkehrt.[1] Auch Stumpf hat dieselbe Erscheinung in Gesängen der Bellacula-Indianer bemerkt,[2] und fast alle zitierten Beispiele von Gesängen der Naturvölker sprechen für das tatsächliche Bestehen der Tonalität, die daher keineswegs so modern ist als Pole[3] geglaubt hat.

Auch die zahlreichen Beispiele von primitiven Orchestern, das häufige Vorkommen der Quartettform, weist nicht nur auf das Dasein, sondern auch auf die hohe Wertschätzung der Harmonie hin, wie sie selbst bei ganz unzivilisierten Völkern zu finden ist.

An der Hand dieser ethnologischen Tatsachen dürfen wir der weitverbreiteten Meinung entgegentreten, daß Harmonie und Kontrapunkt erst eine musikalische Erfindung der Neuzeit seien. Schon Westphal hat sich alle Mühe gegeben, zu beweisen, daß die alten Griechen wenigsten in der Instrumentalmusik Harmonie kannten und benutzten,[4] und er wäre vielleicht auf mehr Vertrauen gestoßen, wenn damals allgemein bekannt gewesen wäre, daß noch auf weit primitiverer Kulturstufe jene angebliche Erfindung der Neuzeit längst üblich war. Rousseau nannte Harmonie „une invention Gothique et barbare". „Les Européens sont les seuls qui aient une Harmonie, des Accords", „Harmonie étoit réservé à des peuples du Nord".[5] Ähnlicher Meinung ist heute noch Saura-Thákura, der Harmonie eine Pflanze nennt, deren „heimatlicher Boden Europa" ist, von wo sie nach anderen Ländern verpflanzt worden sei.[6] Er ist auch

[1] Baker, *l. c.*, p. 19.
[2] Stumpf, *Bellacul. Ind.*, p. 416.
[3] Pole *l. c.*, p. 105.
[4] Westphal, *l. c.*, p. 24; Helmholtz, *l. c.*, p. 390.
[5] Rousseau, *Diction.*, p. 245.
[6] Saura-Thakura, *l. c.*, p. 54.

der Ansicht, daß die Harmonie Europas bis zum 13. Jahrhundert aus einer ausgehaltenen Baßnote bestand.[1] Carpenter nahm ebenfalls an, daß die Alten nur Melodie kannten, und die ersten Anzeichen von Harmonie erst im Mittelalter vorkommen. Erst im 16. Jahrhundert soll das System des Kontrapunkts entstanden sein, während die Kunst der Orchestrierung, der Verwendung von Instrumenten verschiedener Ausdrucksfähigkeit und Tonbeschaffenheit gar erst aus dem 18. Jahrhundert stammen soll.[2] Da Harmonie, Kontrapunkt und Orchester bei Völkerschaften vorkommen, die auf demselben Kulturgrad stehen, wie wir ihn etwa für 2000—1000 v. Chr. annehmen können, so beträgt sein Fehler nicht weniger als etwa 28, vielleicht sogar 38 Jahrhunderte. Jene Beispiele widerlegen auch die Ansicht Westphals, daß der reine Chorgesang ohne Instrumentalbegleitung erst ein „Erzeugnis der christlich modernen Welt sei".[3]

Rowbotham kennt zwei Arten von Harmonie: die vokale und instrumentale. Letztere, eine selbständige Begleitung, soll ihren Ursprung dem hypothetischen Lyra-Stadium verdanken. Wir haben jedoch gesehen, daß auch Trommeln und Pfeifen untereinander, wie in Übereinstimmung mit dem Gesang gestimmt werden, und daß eine selbständige Baßbegleitung auch im Vokalchor vorkommt, wovon Rowbotham selbst ein Beispiel zitiert.[4] Die Bedeutung derselben spekuliert er jedoch mit der Erwägung hinweg, daß es eine Nachahmung der Instrumentalbegleitung sei.[5] Die Entstehung der Harmonie erklärt er auf folgende Art: „Wenn zwei verschiedene Stimmen zusammensingen, so produzieren sie notwendigerweise Harmonie".[6] Diese merkwürdigste aller musikalischen Erfahrungen bedarf wohl kaum eines Gegenbeweises. Wenn es aber nötig wäre, sie durch ethnologische Beispiele zu wider-

[1] *Ibid.*
[2] Carpenter, *l. c.*, p. 235.
[3] Westphal, *l. c.*, p. 26.
[4] Rowbotham, p. 169.
[5] Westphal sagt, daß bei den Griechen Mehrstimmigkeit nur durch begleitende Instrumente bewirkt wurde, *l. c.*, p. 24.
[6] Rowbotham, *History*, p. 167.

legen, so möchte ich die Papuas auf Neu-Guinea erwähnen, von denen es heißt: ihre Musik habe keine Harmonie, „obgleich mehrere Stimmen und Instrumente zu gleicher Zeit ertönen“.[1] Selbst wenn bei dieser Gelegenheit zufällig harmonische Intervalle entstünden, dürften sie kaum genügen, um auf die Dauer eine harmonische Musik einzuführen. Auch jene unmusikalischen Rassen des Orients, die in ihrer Musik keine Harmonie kennen, sind durch die europäische Tonkunst nicht ohne weiteres zum Gebrauch der Akkorde veranlaßt worden. Alle Harmonie, die für uns eine Bedeutung haben und verstanden werden soll, muß zunächst innerlich gefühlt werden, bevor man sie äußert und in fremden Gesängen versteht.

Ich glaube, daß die ethnologischen Tatsachen auch die historische Grundlage von Helmholtz' Theorie modifizierten und damit zum Teil auch diese Theorie selbst. Nach Helmholtz ist polyphone Musik erst im 10. und 11. Jahrhundert in Europa entstanden.[2] Harmonische Musik im 16. Jahrhundert,[3] insbesondere gefördert durch Luther und die protestantische Kirche.[4]

Die bisherigen Beispiele haben gezeigt, daß auch Volksstämme, die auf der niedrigsten Stufe der Kultur stehen, Harmonie kennen, und zum Teil schon das Bedürfnis nach einer, wenn auch noch so einfachen, kontrapunktischen Begleitung fühlen, während andere, viel zivilisiertere Nationen, wie die Chinesen und viele asiatische Orientalen, unsere harmonische und kontrapunktische Musik nicht verstehen, obgleich sie Gelegenheit genug haben, sie zu hören. Der Unterschied zwischen Völkern mit und ohne harmonische Musik ist somit nicht ein Unterschied der Entwicklung, sondern der Rasse. Es unterliegt natürlich keinem Zweifel, daß unser Gefühl und Verständnis für Harmonie und Kontrapunkt sich erst im Laufe der Zeit zu einer gewissen Höhe entwickelt hat, aber genau dasselbe ist bei unserem Bedürfnis nach Melodie der Fall.

[1] Miklukha Maklay, *l. c.*, p. 845.
[2] Helmholtz, *l. c.* p. 400.
[3] p. 390.
[4] p. 405.

Vergleichen wir eine moderne Komposition mit einem Lied der Naturvölker, so finden wir, daß das letztere sehr kurz, auf wenige Töne beschränkt ist, und sich mit einer unveränderten Wiederholung derselben Phrase begnügt, während unsere Themen verarbeitet, weiter ausgesponnen, variiert und zu einem größeren einheitlichen Ganzen gestaltet sind. Es hat sich eben nicht bloß Harmonie, sondern auch Melodie im Laufe der Zeit entwickelt. Ich glaube deshalb auch nicht, daß unsere Vorstellungen von der Bildung und Beschaffenheit der Melodie vollendet sein konnten, bevor wir noch irgendwelche Vorstellungen von Harmonie und Kontrapunkt hatten. Beide entstehen, wenn auch nur in ganz unscheinbaren Keimen, zu gleicher Zeit, und beeinflussen einander gegenseitig im Laufe ihrer Entwicklung. Es ist ganz unmöglich, die Melodie ohne harmonische Veränderungen zur höchsten Entwicklung zu bringen. In der Musikgeschichte hat es allerdings Perioden gegeben, in denen sich die Melodie scheinbarselbständig weiter entwickelt hat, d. h. sie hat innerhalb der ihr gegebenen harmonischen Struktur alle möglichen Variationen auszunützen verstanden; es hat aber ebensogut Perioden gegeben, in denen die kontrapunktische Kunst scheinbar allein dieselben Möglichkeiten verwertete. (Man denke an die Niederländer.) Immer aber war ein Faktor an das Dasein des anderen gebunden. Ist es nicht bezeichnend, daß Völker ohne Harmoniegefühl zu keiner Entwicklung der Musik gelangten, und ihre sogenannten Melodien eine müßige Tonspielerei geblieben sind? Andererseits erkennen wir schon im Festhalten der Baßnote durch das ganze Stück den Ursprung einer Baßbegleitung und ist das Prinzip der Tonalität nichts anderes als die wenigstens gedachte Beziehung der Melodienoten auf einen zu Grunde liegenden Hauptton. Diese Tatsachen beweisen die Gemeinsamkeit des Prinzips der Melodie (Tonalität) und Harmonie. Deshalb hat Rameau mit seiner Theorie vom subintendierten Fundamentalbaß nicht so Unrecht gehabt, als Helmholtz glaubte, wenn er sie auch zu pedantisch systematisiert hat. Auch ihr Grundgedanke bleibt ewig wahr: „La melodie n'est qu'une

suite de l'Harmonie",[1] und „il poroît, que la melodie provient de l'Harmonie".[2] Die Anfänge der Harmonie haben allerdings ein plumpes, unbeholfenes Aussehen, aber die der Melodie verraten genau dieselben Eigenschaften. Gewiß besitzen manche Stämme der Naturvölker nur die Keime unserer Harmonie, und nicht alle unsere harmonischen Errungenschaften, aber genau dasselbe ist bei der Melodie der Fall, auch von ihr sind nur Keime vorhanden, während entwickelte ausgesponnene Melodien, wie wir sie haben, bei ihnen nicht vorkommen. Es geht deshalb nicht an, aus dem Komplex unentwickelter Musik gerade den harmonischen Faktor herauszuheben, und ihm allein ein kaum nennenswertes Dasein zuzuschreiben.

Will man etwa sagen, daß auch jene Naturvölker, die Harmoniegefühl besitzen, aus sich selbst heraus, erst später zu harmonischer Musik gelangt seien und hierin eben auch eine Entwicklungsperiode von Jahrtausenden durchgemacht hätten, so würde dies in vollkommenem Widerspruch mit allen übrigen ethnologischen Erfahrungen stehen, nach welchen jene Völker in aller und jeder Beziehung auf der Steinzeitperiode einfach stehen geblieben sind. Diesem Umstande gegenüber wäre die Annahme, daß sie gerade in der Musik in der Entwicklung fortgeschritten seien, reine Willkür.

b) MOLL UND DUR.

Es ist auffallend, wie oft auf primitiven Kulturstufen Gesänge in Moll vorkommen. Die Musik der Australier ist zum größten Teil in Moll komponiert. Das war auch die Musik der jetzt ausgestorbenen Tasmanier.[3] Erstere ist charakterisiert durch die häufigen und plötzlichen Schwankungen der Modulation und durch den geringen Umfang der Melodie, der eine Terz kaum übersteigt. Die Gesänge auf Tonga fangen stets in langsamem Tempo an, gewinnen dadurch einen feierlichen

[1] Rameau, *l. c.*, p. 23. [2] *Ibid.*, p. 138.

[3] Bonwick, *l. c.*, p. 32; *Rev. G. W. Torrance*, p. 335; Howitt, *l. c.*, p. 327; Topinard, *Austr.*, p. 72.

Charakter, der erst allmählich durch rascheres Tempo und hohe Stimmlage verloren geht. Das ganze Lied ist meistens in Moll.[1] Auf Nukahiwa (Washington Islands) singen die Eingeborenen in Vierteltönen, die Melodie übersteigt nicht den Umfang einer kleinen Terz e-g, die nur ausnahmsweise zu einer Quart herabsinkt (g-d). Innerhalb dieses Intervalls wird die kleine Terz vorgezogen.[2] [Musikbeispiel No. 24.]

Die Neger in Sierra Leone singen immer in Moll.[3] Die Bongo-Neger und die in Dar Fertit (n. w. vom Albert Nyanza) zuweilen in Moll.[4] Im Seendistrikt Ostafrikas hingegen singen die Eingeborenen in Dur „nicht in dem endlosen Moll der asiatischen Völkerschaften".[5] Die Notenbeispiele von afrikanischer Musik sind überhaupt der Mehrzahl nach in Dur.[6]

Wir können somit die Behauptung aufstellen, daß Lieder im Moll-Geschlecht schon auf primitivster Kulturstufe ziemlich oft vorkommen.

Es ist häufig behauptet worden, daß zwischen unserer freudigen oder traurigen Stimmung und dem Dur- beziehungsweise Moll-Geschlecht ein Kausalzusammenhang bestehe, demzufolge sich die Trauer notwendigerweise in Moll äußere und die Freude in Dur, und deshalb Moll uns traurig, Dur heiter stimme. Ich kann einen derartigen Kausalzusammenhang nicht finden. Bancroft sagt von den Eingeborenen Südmexikos, daß deren noch so lustige Gesänge traurig klingen, und die fröhlichste Musik melancholisch.[7] Ich kann mir nun allerdings nicht vorstellen, wie eine fröhliche Musik melancholisch *sein* kann. Offenbar wollte Bancroft sagen, sie klinge *uns* melancholisch, *ihnen* aber muß sie so *geklungen* haben, wie sie beabsichtigt *war*. In Australien singen Männer und Weiber meistens im Walde, fast nie auf freiem Felde. Sie sind lustig

[1] Turner, *l. c.*, p. 135. [2] Langsdorf, *l. c.*, I. p. 160.
[3] Soyaux, *l. c.*, II. p. 174. [4] Ratzel, *l. c.*, p. 516.
[5] Burton, *L. Reg. of East Afr.*, II. p. 291.
[6] Damit ist Marsdens Vermutung widerlegt, daß Moll bei unzivilisierten Völkern überhaupt das häufigere sei (Marsden, *l. c.*, p. 196).
[7] Bancroft, *l. c.*, I. p. 665, er zitiert: Barnard, *Tehuantepec*, p. 222.

und glücklich, aber ihr Gesang ist melancholisch und in ausgezeichneter Harmonie mit der traurigen Natur Australiens.[1] Auch hier steht die Gemütsstimmung in keinem Kausalzusammenhang mit dem Tongeschlecht. Von den zitierten Notenbeispielen ist eines in F-moll, das andere in D-dur. Die Tasmanier waren in ihrer ältesten Zeit — wie wir gehört haben — ein fröhliches Volk, und doch sangen sie in Moll. Die Bahama-Neger (östlich von Cuba) haben die sonderbare Sitte, sich des Nachts vor der Hütte eines sterbenden Freundes zu versammeln und mit Weibern und Kindern im Chore zu singen:[2]

If hevry day was judgment day,
Somebody's dying here to-day.

Stellt man sich die ganze Szenerie vor, den sterbenden Neger in der Hütte, den Gesang der Freunde mit der endlosen Wiederholung desselben Textes und derselben Melodie, die in der stillen Nacht doppelt eindrucksvoll wirkt, so hat die Aufführung gewiß einen ungemein traurigen Charakter. Die Szenerie weggedacht, hat die Melodie für sich allein betrachtet, für mich wenigstens etwas ungemein Lustiges. Es scheint mir ganz von der subjektiven Disposition abzuhängen, ob man sie lustig oder traurig auffassen will. Jedenfalls ist sie ihrem Zwecke nach traurig gedacht, sie ist aber in Dur. [Musikbeispiel No. 9.]

Baker hat in seiner Charakterisierung der Indianergesänge versucht, einen Kausalzusammenhang zwischen dem Mollgeschlecht und der traurigen Stimmung herauszufinden. Ich habe jedoch nicht den Eindruck, daß ihm dieser Beweis gelungen ist, denn er muß bei den meisten Liedern die Stimmung erst hineindeuten, die sich ihm von selbst ergeben sollte, wobei sich zeigt, daß sich eine ganze Reihe von Texten von vornherein entweder lustig oder traurig auffassen läßt. Deshalb kann man in manchen Fällen gar nicht sagen, ob das Tongeschlecht der Komposition mit der Stimmung des Textes in Kausalzusammenhang stehe oder nicht.

[1] Lumholtz, *l. c.*, p. 158. [2] Edwards, Ch., *l. c.*, p. 525.

Angesichts dieser Tatsachen darf ich folgende Behauptung aufstellen:

Die Moll-Melodie ist dem Menschen auf primitiver Kulturstufe ebenso geläufig wie die Dur-Melodie, ohne daß er den Gebrauch beider nach Stimmungen scheiden müßte. Ja, er singt auch harmonisch, nicht nur einstimmig, in Moll. Die Asabavölker (am Niger) ziehen in ihren Gesängen, die meist in Terzen verlaufen, die kleine Terz vor, besonders am Schlusse.[1] Auf den Inseln Amsterdam, Middleburgh, wo auch zweistimmig gesungen wird, gab es einen Gesang in A-moll, den die Eingeborenen manchmal mit dem A-moll-Akkord schlossen.[2] [Musikbeispiel No. 17.]

Das Vorkommen von Moll-Akkorden in primitiver Musik ist zweifellos von der größten Bedeutung, zumal Helmholtz der Ansicht war, daß man erst in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts anfing, Moll-Akkorde am Schluß zu gebrauchen. Er erwähnt auch, daß in Händels Oratorien beim Moll-Schluß die meisten Stimmen auf die Tonica konzentriert werden, „während die Moll-Terz nur vom Klavier oder der Orgel oder sonst nur einer der anderen Stimmen gebracht wird“. Nun sind Händels Originalpartituren meist nur für Orgel (Klavier) und Streichinstrumente geschrieben. Die ausnahmsweise angewendeten Blasinstrumente ohne Ventile (selbst der Flöte fehlten damals die Ventile) hatten die Moll-Terz nicht. Es blieb also nichts anderes übrig, als die Moll-Terz nur der Orgel und einem anderen Streichinstrument zu geben. Die mangelhafte Konstruktion der älteren Blasinstrumente ist überhaupt der Grund, warum in älteren Kompositionen das Moll seltener vorkommt. Nehmen wir hierzu die größere Schwierigkeit des reinen harmonischen Mollsatzes vom Standpunkt der Harmonielehre aus, so werden wir leicht begreifen, wieso das Moll den Charakter des Ungewöhnlichen, Bedeutungsvolleren erhielt. Alle diese Gründe sind aber für die Naturvölker nicht maßgebend, die sich weder durch Schwierigkeiten

[1] Day, *Niger*, p. 272. [2] Forster, *l. c.*, I. p. 429.

des Satzes, noch durch die Technik der Instrumente, am allerwenigsten durch die Kompliziertheit der Obertöne (auf die Helmholtz den Eindruck des Moll zurückführte) stören lassen.

Warum singen also von den Naturvölkern einige in Moll, andere in Dur?

Dr. Carter Blake behauptete, Moll-Melodien seien leichter zu singen,[1] die Laute der Kinder und die Rufe der Straßenhändler in den Großstädten seien ein Beweis dafür. Darauf hat Kaines erwidert, daß nicht die Leichtigkeit, sondern die traurige Stimmung und der Schmerz in jenen Fällen das Moll veranlassen. Ich fürchte, daß beide Herren mit der Begründung unrecht haben, Herr Blake überdies mit der Tatsache. Ich werde fast müde, an so verschiedenen Stellen immer wiederholen zu müssen, daß Kinder weder in Moll noch in Dur schreien, noch singen. Die Straßenrufe von Händlern — die namentlich in Paris und London so häufig sind — lassen sich in den meisten Fällen nicht musikalisch wiedergeben, weil sie keine diskreten Tonstufen besitzen. In den übrigen Fällen, wo das der Fall ist, läßt sich bei einem Ruf von etwa zwei bis drei Tönen nicht sagen, ob er Moll oder Dur angehört, es können beide Harmonien unterlegt werden. Wo endlich musikalische Wiedergabe möglich war, hat W. Gardiner die Londoner Straßenrufe gesammelt.[2] Von 17 Beispielen ist nur eines in Moll. — Helmholtz erwähnt die Mitteilung eines „erfahrenen Gesangslehrers", der versicherte, Schüler von mäßigem musikalischen Talent treffen viel schwerer die Moll-Terz.[3] Dr. W. C. Müller behauptete, daß musikalisch Ungebildete eher die kleine als die große Terz intonieren, und daß darauf die Moll-Gesänge der Wilden zurückzuführen sein.[4] Spohr wiederum sagt,[5] daß Landleute die Terzen zu hoch, die Quart noch höher, und die Septime zu tief intonieren. In diesem Durcheinander von Meinungen werden wir uns nur dann zurecht-

[1] *Journ. Anthrop. Inst.*, I. vol. XXVIII.

[2] Gardiner, W., *l. c.*, p. 311 (eine hochinteressante Sammlung).

[3] Helmholtz, *l. c.*, p. 489. [4] Bonwick, *l. c.*, p. 32.

[5] Spohr, *l. c.*, I. p. 257.

finden, wenn wir festhalten, daß den erwähnten Autoren verschiedene Rassen zur Beobachtung vorlagen; und ich glaube allerdings, daß bei den Naturvölkern die Vorliebe für Moll oder Dur, die Intonation der großen oder kleinen Terz auf Beschaffenheit der Stimmorgane zurückzuführen ist, denen in gewissen Rassen Moll ebenso natürlich fallen mag, wie etwa schwachen Bläserlippen, die das Naturhorn oder die Naturtrompete konstant zu tief einblasen. (Mehr es als e.)

Gilman bemerkte, daß in allen Zuñi-Gesängen (Mexiko), die Unentschiedenheit des Sängers, der zwischen großer und kleiner Terz schwankte, ein charakteristisches Merkmal aller Zuñi-Musik war.[1] Stumpf fand, daß die Bellacula-Indianer in der Aufregung ohne weiteres die Stimmung um einen halben Ton erhöhten und die kleine Terz zur großen erweiterten.[2] Diese Tatsache scheint zu beweisen, daß die beiden Tongeschlechter eher einem Steigen und Sinken physischer Kraft entsprachen, als der Qualität der Gefühle. Auch Lichtenstein bemerkte ein unsicheres Schwanken zwischen großer und kleiner Terz bei den Hottentotten,[3] und Day meint, daß die sogenannte neutrale Terz vielleicht auch bei den Asaba vorkomme.[4]

c) DIE SKALA.

Die Skala ist ein melodiöser Typus einer bestimmten Tonart. Da Melodie nicht die Stärke der primitiven Musik ist, und sie auch nicht systematisch festgehalten wird, so läßt sich von einer eigentlichen Skala bei Naturvölkern oft nicht reden. Wir sind zunächst froh, wenn wir einige ihrer Lieder annähernd in unserem System notieren können. Sehen wir aber davon ab, den Begriff der Skala auch überall dort anzuwenden, wo von systematischer Ordnung der Töne noch nicht die Rede ist, so werden wir uns doch die Frage vorlegen müssen: welche Art von Tonfolgen wurde auf primitiven

[1] Gilman, *l. c.,* p. 91. [2] Stumpf, *Bel. Ind.,* p. 408.
[3] Lichtenstein, *l. c.* (deutsche Ausgabe), II. p. 550.
[4] Day, *Niger,* p. 272.

Instrumenten am häufigsten gebraucht? Jedenfalls haben diese auf den späteren systematischen Gebrauch gewisser Tonstufen in der Musik einen entscheidenden Einfluß geübt, und so die Feststellung einer entsprechenden Skala herbeigeführt.

Auch hier liefern die prähistorischen und ethnologischen Forschungen das überraschende Resultat, daß die diatonischen Tonstufen die ältesten sind.

Schon die von Fétis abgebildete Flöte aus der Steinzeit zeigt die ersten vier Töne der diatonischen Skala. Eine Schalmei des alten Mexiko hat die ersten fünf Töne der Dur-Tonleiter[1] (gegenwärtig in Smithsonian Institute). Die alten Flöten der Irokesen haben die ersten 5—6 Stufen der Moll-Tonleiter und sind so konstruiert, daß nicht selten deren Oktave auch geblasen werden kann.[2] Eine Stein-Syrinx im alten Peru hatte die Tonfolge[3] e, fis, g, a, d, cis, f, a. Ich weiß nicht, ob ich bei diatonischen Tonfolgen auch die Gitarre Nanga der Karague erwähnen darf, von der Grant[4] sagt, daß sechs Saiten (von den sieben) eine „vollkommene Skala" bilden. Die Bemerkung hätte wohl keinen Sinn, wenn er nicht die diatonische Skala gemeint hätte, indes ausdrücklich erwähnt ist sie nicht. Das Balafo in Senegambien hat 14 Tasten in der A-moll-Tonleiter durch 2½ Oktaven.[5] Die Beispiele beweisen noch nicht die Geltung einer diatonischen Skala in der Steinzeit, aber sie zeigen doch, daß auf den ältesten Instrumenten, die wir kennen, keineswegs immer eine pentatonische (fünfstufige) Skala vorkommen müsse, bevor wir in Zeiten höherer Kultur auf heptatonische (siebenstufige) und speziell diatonische Leitern stoßen. Diese ursprüngliche Ansicht Carl Engels[6] ist übrigens schon von Hipkins[7] und Ellis[8] bestritten worden.

Auch die Ansicht, die Helmholtz vertreten hat, daß die Völker bei der allmählichen Konstruktion der Skala von größeren Intervallen zu kleineren fortgeschritten seien, läßt sich in dieser

[1] Th. Baker, *l. c.*, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] Traill, *l. c.*, p. 128.
[4] Grant, *l. c.*, p. 183.
[5] Engel, *Mus. Anc. Nat.*, p. 13.
[6] C. Engel, *Mus. Anc. Nat.*, p. 16.
[7] Hipkins in Day, *Hind. Mus.*, p. X.
[8] Ellis, *Var. Sc.*, p. 19.

Form nicht aufrecht erhalten, da die Praxis vieler Naturvölker sich von vornherein in kleineren Intervallen bewegt als selbst unser Halbton ist, und das erste große Musiksystem, das überhaupt aufgestellt wurde, das chinesische, gleich mit den Halbtönen beginnt, wie wir noch später sehen werden.

Über den praktischen Gebrauch ganz kleiner Intervalle bei Naturvölkern mögen folgende Beispiele Aufschluß geben. Nach den Berichten Greys gebrauchen Australier und Maoris bei ihren Gesängen Vierteltöne, und ich muß hinzufügen, daß Grey ein genauer und verläßlicher Beobachter war, der zu seinen Tonmessungen ein eigens zu diesem Zwecke konstruiertes Monochord verwendete.[1] Die Eingeborenen auf Nukahiwa singen ebenfalls in Vierteltönen.[2] Die Araber scheinen noch viel genauer die Kreuz- und B-Töne zu unterscheiden, als wir. Allerdings war es ein Fehler, den Villoteau begangen hat, von gleichmäßigen Drittel- und Vierteltönen zu sprechen. Schon Kosegarten[3] hat nachgewiesen, daß sowohl Villoteau als Kiesewetter[4] stets das arabische Musiksystem mit dem persischen verwechselt haben. Nach Fleischer[5] hingegen können diese beiden Musiksysteme nicht voneinander getrennt werden, während lediglich die arabische Musik von der ägyptischen unterschieden werden muß. Alle diese Streitfragen sind endlich von Land[6] in folgender Weise entschieden worden: Arabische Lautenspieler gebrauchen 17 Noten innerhalb der Oktave, da sie zwischen B- und Kreuztönen genau unterscheiden. Mit diesen Tönen bilden sie die diatonische Skala nach unserem Prinzip, nur mit dem Unterschied, daß sie entweder nur Kreuztöne oder nur B-Töne spielen, also die enharmonischen Verwechslungen nicht kennen. Die gleichmäßige Einteilung in Vierteltöne (24 im ganzen) stammt aus einer späteren Zeit und ist lediglich durch ornamentale Verzierungen der Sänger und Saitenspieler in Gebrauch gekommen,

[1] Grey, *l. c.*, Musikbeispiele.
[2] Langsdorf, *l. c.*, I. p. 160.
[3] Kosegarten, *l. c.*, p. 142.
[4] *Ibid.*, p. 145.
[5] Fleischer, *l. c.*, p. 501.
[6] Land, *Gamme Arabe.*

sie ist aber nicht eine Eigentümlichkeit des Systems.[1] Auf Sumatra ist die Oktave in sechs Töne eingeteilt ohne dazwischenliegende Halbtöne.[2] Auf ihrer primitiven Violine spielen die Eingeborenen nach unserem System, offenbar lediglich in Nachahmung der von uns eingeführten Musik. Die Chinesen kennen theoretisch und gebrauchen praktisch die fünfstufige und siebenstufige Skala. Die Landleute des Südens spielen nach der fünfstufigen, die fortgeschritteneren Kreise des Nordens nach der siebenstufigen. Theoretisch ist seit alters die zwölfstufige Skala bekannt. Wir verdanken diese Aufschlüsse zum größten Teil einer ausgezeichneten Abhandlung Gilmans.[3] Seine Untersuchungen haben auch die äußerst wichtige Tatsache ans Licht gebracht, daß geradeso wie die Einführung der Quintenstimmung durch Pythagoras die griechische Skala nicht schuf, sondern nur die längst gebräuchliche Skala jener Zeit in ein festes System brachte, so auch die chinesische Quintenstimmung die Grundlage einer Theorie nur dadurch wurde, daß sie der praktisch schon bestehenden Skala eine wissenschaftlich feststehende Form gab.[4]

Die Instrumente auf Java haben die pentatonische Skala,[5] aber Dr. Crotch versichert, daß alle echt nationale Musik der Eingeborenen auf der gewöhnlichen enharmonischen Skala beruht.[6] Ellis hat in seiner gründlichen Abhandlung über die Skala verschiedener Völkerschaften hinlänglich bewiesen, daß pentatonische Skalen nicht durch die Unfähigkeit entstehen, Halbtöne wahrzunehmen, und daß manche der fünfstufigen Skalen durch Hinweglassung einiger Töne aus siebenstufigen entstanden sind.[7]

[1] Vgl. E. Smith, *l. c.*, p. 177: Musikbeispiele bei Christianowitch, *l. c.;* Salvador Daniel, *l. c.*, p. 48—49: „Les tiers et des quarts de ton dans la musique des Arabes ont entièrement erronnée et due à l'emploi des certain gammes. Ces gammes ont un des modes d'ornamentation les plus usités, surtout par les chanteurs et les violonistes."

[2] Marsden, *l. c.*, p. 195.

[3] Gilman, *Chin. Mus.*, p. 62; Williams, *Middl. Kgdm.*, 2nd edit., II. p. 95.

[4] Gilman, *l. c.*, p. 157—158.

[5] Crawfurd, *l. c.*, I. p. 339.

[6] *Ibid.*

[7] Ellis, *Scale of Var. Nat.*, p. 526.

Die erwähnten Tatsachen nötigen uns, die Theorie aufzugeben, daß der Entstehung heptatonischer Skalen notwendigerweise und überall eine Periode pentatonischer Skalen vorausgegangen sein müsse. Übrigens scheint Helmholtz selbst dieser Modifikation seiner Theorie nicht abgeneigt gewesen zu sein, da Ellis das ganze Material, das zu ihrem Beweise dient, gerade im Anhang zur englischen Ausgabe der berühmten „Lehre von den Tonempfindungen“ veröffentlicht hat.

Auch der systematische Aufbau der Skala auf Grund der natürlichen Eigenschaften unseres Gehörorgans dürfte durch obige Beispiele unmöglich gemacht sein. Vielleicht haben mit Rücksicht auf diese Unmöglichkeit einige Forscher den Versuch gemacht, die Skala auf die natürlichen Eigenschaften unseres Stimmorgans zurückzuführen. So hat Carl Engel geglaubt, daß die pentatonische Skala von Kindern und Naturvölkern leichter intoniert werden könne, als die heptatonisch-diatonische (?). Andere, wie Waterhouse, glaubten Beispiele aus dem Tierreich heranziehen zu müssen, und da fanden sie das von Darwin erwähnte Beispiel des hylobates agilis, der angeblich die chromatische Skala sang (!). Dieser Gibbon (es war ein Weibchen) begann mit dem Ton E und sang von hier aus die chromatische Skala bis zur höheren Oktave hinauf und wieder hinunter, wobei er das letzte E immer fast zugleich mit dem höchsten Ton intonierte, den er bei seinem Aufstieg erreicht hatte.[1] Claude Trevelyan hingegen versichert, daß gerade die pentatonische Skala die natürliche sei, nicht nur für Menschen, sondern auch für manche Tiere, wie Scotch terrier, persische Katzen und den Kuckuck[2] (?). Ich bin leider nicht in der Lage, diese zoologischen Beispiele anders als vom humoristischen Standpunkt aufzufassen, und erwähne sie nur, weil ähnliche Versuche immer wieder auftauchen, unsere Skala durch Gewohnheiten der Tiere zu rechtfertigen. Ich habe

[1] Darwin, *l. c.,* II. p. 299 u. 358, „Professor Owen, who is a musician, confirms the foregoing statement“. Noten bei W. C. L. Martin, *Gen. Introd. to Nat. Hist. Mamm.,* 1841, p. 432.

[2] *Journ. Soc. Arts.,* 3. April 1885, p. 555.

überdies die Genugtuung mit dem Standpunkt Stumpfs übereinzustimmen, der in seiner Kritik jener Beispiele sagt: „Als Satire auf neutrale Terzen, könnte einer diese Bemerkungen geistreich finden. Ich fürchte aber, sie sind ernsthaft gemeint, und dann sind sie erst recht zum Lachen.“ [1]

Wir dürfen wohl annehmen, daß die menschliche Stimme für fünf- und siebenstufige Skalen gleich günstig oder ungünstig ist, und wahrscheinlich wären wir nie zu einer regelrechten Skala gekommen, wenn wir von dem Ohr oder der menschlichen Stimme allein abgehangen wären. Den einzigen Grund und die einzige Möglichkeit, einen bestimmten Skalentypus in diskreten Tonstufen zu fixieren, bietet das Instrument. Hier also werden wir zu untersuchen haben, auf welche Art die Menschen zur Festhaltung bestimmter Skalen gelangt, und wie beschaffen sie gewesen sind. Eine Prüfung solcher Instrumente der Naturvölker habe ich in den Museen von Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig, Wien vorgenommen und bin dabei zu folgenden Resultaten gelangt.[2]

In der ältesten Skala lassen sich, abgesehen von manchen Seitenexperimenten, zwei große Gruppen unterscheiden: a) die hauptsächlich afrikanische und b) die chinesisch-asiatische, die ihren Einfluß auf die Südsee-Inseln und auf Amerika erstreckt. Australien kommt bei dem Mangel an Musikinstrumenten hier nicht in Betracht.

a) Die afrikanische Gruppe ist die etwas einfachere, primitivere, direkt auf unmittelbarer Gehörsempfindung beruhende. Sie beruhte nämlich, wie die Skalen der Negerzither unzweifelhaft beweisen, auf dem zerlegten Dreiklang und benutzte dann entweder die Oktave des Grundtones oder einen weiteren Terzenaufbau. Dieses Prinzip beruht meiner Ansicht nach auf der direkten Nachahmung derjeniger Naturtöne, die in der Mittellage der Blasinstrumente am leichtesten anzublasen sind. Diese Skala ist also die Reproduktion einer auf den Natur-

[1] Stumpf, *Viertelj. f. Musikw.*, II. p. 523.

[2] Die Tonmessung einzelner Instrumente und deren Beschreibung findet sich im Detail in meiner Abhandlung: Die Entstehung der Skala, *l. c.*

blasinstrumenten direkt abzulesenden Tonfolge. Selbst dort, wo die Skala einem zerlegten Septimen- oder Nonenakkord folgt, dessen Töne ja in dieser Reihenfolge als Obertöne nicht vorkommen, läßt sich, wie ich glaube, ohne gezwungene Interpretation annehmen, daß die Weiterbildung nach dem Prinzipe der fertig vorgefundenen zwei Terzen (c—e, e—g) erfolgt ist, daß also ohne viel Nachdenken von einem gegebenen Anfang nach demselben Prinzipe weitergebaut wurde. Über die kleinen Abweichungen in der Stimmung dürfen wir nicht zu absprechend urteilen, wenn wir bedenken, daß die Eingeborenen eine zu genaue Stimmung wegen der noch unausgebildeten (aber doch vorkommenden) Harmonik nicht brauchen, und wenn wir ferner bedenken, wie große Differenzen auch wir in unserer temperierten Stimmung ignorieren. Man setze nur in den Notenbeispielen überall die enharmonischen Verwechslungen, die ja auch bei unserem harmonisch viel anspruchsvolleren Gehöre möglich sind, und man wird sehen, wie klar das Akkord- oder Terzenprinzip zum Ausdrucke kommt. Selbst bei manchen Flöten kommt manchmal das Terzenprinzip zum Durchbruch. Andere weichen allerdings von diesem Prinzip ab. Nach einem großen Obertonintervall im Anfange kommt eine Reihenfolge von Tönen, bei deren Wahl überhaupt kein Prinzip erkenntlich ist. Ich glaube, daß bei vielen dieser Flöten (in Afrika wie in anderen Kontinenten) es dem Verfertiger überhaupt nur darauf ankam, durch willkürlich eingebohrte Löcher verschiedene Töne, gleichgültig welche, zu produzieren.

Das System der Naturtöne ist keineswegs auf Afrika beschränkt, auch auf den Südsee-Inseln, in Zentral- und Südamerika kommen Tonfolgen dieser Art vor. Sie bestätigen in deutlicher Weise die Theorie Fillmores, daß die primitive Musik sich überall mit Vorliebe innerhalb der Naturtöne hält. Fillmore führte diese Tatsache auf ein „latentes Harmoniegefühl“ zurück. Man braucht aber diese Hypothese einer nicht näher definierten Latenz gar nicht anzuwenden und kann die direkte Empfindung dieser sich auf allen Blasinstrumenten leicht

ergebenden Tonfolgen und der aus ihrem gleichzeitigen Erklingen ganz von selbst entstehenden, direkt wahrzunehmenden Harmonien als genügende Erklärung jener Tatsache betrachten. Noch unnötiger ist es, mit Sapper[1] das Vorkommen der zerlegten Akkorde vom Vogelgesange abzuleiten, um so mehr, als die von ihm selbst angeführten Beispiele des Vogelsanges ihrer Mehrzahl nach sich nicht innerhalb der Naturtöne bewegen.

Eine Ausnahme von diesem Terzensysteme macht in Afrika nur die Marimba, von der ich glaube, daß sie auf importierte indische, und in letzter Linie chinesische Vorbilder zurückzuführen ist.

b) Die chinesische zwölfstufige Skala beruht auf dem Prinzipe der Quintenstimmung. Bei dieser Stimmung werden sämtliche Intervalle mit Ausnahme des Ganztones und der Quinte von den unserigen verschieden. Der Ausgangspunkt dieses Systems ist $d^2 = 601\frac{1}{2}$ Schwingungen. Die Folge seines Prinzipes ist, daß die Chinesen theoretisch nie zu einer harmonischen Musik kommen konnten, weil ihre sämtlichen Intervalle (mit Ausnahme der obigen) zu groß waren. Allerdings hat die Praxis diesen Fehler korrigiert. Die Sänger sangen, und das ist charakteristisch, trotzdem in reinen Oktaven. Sie ignorierten hier die Theorie; aber in dieser praktischen Korrektur weiterzugehen, haben die Chinesen nicht gewagt. Darum sind sie ewig in der ihnen übermächtigen Theorie stehen geblieben. Eine weitere Konsequenz war die, daß die auf Grund der Quintenstimmung entstandenen zwölf Lüs ein viel zu kompliziertes System waren, das praktisch nicht verwerten werden konnte. Sie konstruierten sich daher zu ihrem praktischen Gebrauche durch Hinweglassung einiger Lüs eine sieben- und fünfstufige Skala, welch letztere bis 1300 n. Chr. in Gebrauch war.[2] Ihre Gestalt war auf die Tonica c reduziert: c, d, e, g, a.

Zur Zeit der Chwa-Dinastie (1100 v. Chr.) wurde ihr fis und h eingefügt. Da kam die mongolische Invasion (XIV. Jahr-

[1] Sapper, Indianerstämme, *l. c.*

[2] Aalst, *Chinese Music.*, Shanghai 1884, p. 14.

hundert) und mit ihr eine neue heptatonische Skala, die beinahe unserer jetzigen diatonischen Skala entspricht, nur mit dem Stimmungsunterschied, daß die Oktave des Grundtons, da sie nicht rein ist, als weiterer neuer Ton aufgefaßt wird, und demgemäß auch das nächste d als weiterer neuer Ton gelten muß. Hier hört die Benennung der Töne mit Eigennamen auf. Die Skala lautet also: c, d, e, f, g, h, c, d.

Wo die Mongolen diese Skala gefunden hatten, ist mir aus den Quellen nicht klar geworden; ich vermute aber, daß sie nichts anderes war als die praktisch gebrauchte alte Lü-Skala mit Hinweglassung des Chromas. Die nächste Konsequenz dieser Invasion war eine Verschmelzung der beiden Skalen zu folgendem Bild: c, d, e, f, fis, g, a, h, c, d.

Schließlich ist man dabei nicht geblieben und ist theoretisch wieder zur heptatonischen Skala zurückgekehrt, die der unseren entspricht, und hat zum praktischen Gebrauch abermals eine fünfstufige eingeführt, die nach dem jetzigen Usus lautet: c, d, f, g, a, c, d.

Es ist gar kein Zweifel, daß in China die fünfstufige Skala eine Ableitung aus der siebenstufigen ist, und sich weder hier, noch sonst irgendwo in der Welt der Nachweis führen läßt, daß die Entwicklung der Skala auf der ganzen Erde von der fünfstufigen zur siebenstufigen Form erfolgt sei, wie Karl Engel behauptete. Ebenso läßt sich nicht aufrecht erhalten, was Helmholtz auf Grund des seinerzeit noch unzureichenden ethnologischen Materials annehmen mußte, daß man beim Bau der Skala zunächst größere und später erst kleinere Intervalle wählte. Manches vereinzelte Skalenexperiment, das sich ein Instrumentenmacher auf einem primitivsten Exemplare leistete, geht von vornherein von viel kleineren Intervallen aus, als uns heute wünschenswert erscheint, und das große, wohlausgedachte chinesische System, das schon 2000 v. Chr. abgeschlossen war, trifft von vornherein ungefähr unsere heute üblichen Intervalle. Die ganze Geschichte der Skala ist eigentlich nichts anderes als ein Kampf um die Stimmung innerhalb dieser Skala. Sie blieb gewissermaßen nach oben offen (in-

folge der zu weiten Intervalle und der zu hohen Oktave), und man wußte nicht, wo man die auseinandergehende Tonreihe zuschnüren soll, um zu einem einheitlichen Abschlusse zu gelangen. Allerdings dauert dieser Kampf über 3000 Jahre. Aber er ist eigentlich nur ein theoretischer Streit, der freilich in vielen Fällen die Entwicklung der Praxis hindert. Von vornherein versuchen ja die chinesischen Sänger die strenge Theorie zu durchbrechen, indem sie reine Oktaven singen, und auf den Südsee-Inseln singt mancher Stamm trotz der theoretisch zu großen, daher dissonierenden Terz, ruhig in Terzen, und nimmt sie dabei viel kleiner, als das auf den Instrumenten befolgte Verhältnis von $^{81}/_{64}$ erheischen sollte. Hätte die Theorie nur der Praxis gefolgt, man wäre viel früher zu einem Abschlusse gekommen.

Wieso die Chinesen zu dieser Lü-Skala gekommen sind, darüber läßt sich nur aus den Sagen eine ungefähre Andeutung entnehmen. Von diesen können wir einige gleich als von vornherein unbrauchbar ausscheiden, denn es bedarf keines Beweises, daß die chromatische Skala, wie sie die Chinesen theoretisch kannten, weder in der Stimme des Menschen, noch im Gesange der Vögel (wie mystisch sie auch immer gewesen sein mögen), noch im Rauschen des Gelben Flusses ohne weiteres gefunden werden konnte. Wohl aber läßt sich annehmen, daß ein spekulativer Kopf (in der Sage Ling Lun), wie sie die Chinesen immer gewesen sind, seine Bambusflöten in verschiedenen Längen, nach der geometrischen Progression 1, 3, 9, 27, 81 etc. geschnitten habe, wodurch allerdings eine Quintenreihe gegeben ist. Und eine Spekulation ist diese Skala offenbar, das beweist schon die immerwährende Beziehung der einzelnen Lüs zu den zwölf Stunden des Tages und den zwölf Monaten des Jahres. Nur wer mathematisch-astronomisch spekuliert, konnte ein derartiges System ersinnen.

Leider ist die Ausnützung dieses für primitive Verhältnisse gewiß genialen Quintensystems an der Überspekulation gescheitert. Statt die Beziehung zur Praxis aufrecht zu erhalten und von ihr die einzig richtige Korrektur des Quintenzirkels zu

entlehnen, haben sich die chinesischen Musiktheoretiker metaphysisch verrannt.[1]

So zweifellos das chinesische System als Ganzes ein Produkt der Spekulation ist, so bleibt doch noch die Frage offen, ob dieses in seiner Art bewunderungswürdige System imstande war, die Skala von Grund aus zu schaffen, ob nicht viel mehr durch dasselbe eine schon in praktischem Gebrauch befindliche Skala, nur mathematisch festgestellt und in allen Details ausgearbeitet wurde. Wie schon früher erwähnt, bin ich geneigt, der Ansicht Gilmans beizustimmen, und dem System die Kraft abzusprechen, die Skala spekulativ zu erfinden. Dann aber entsteht die alte Frage wieder: wieso entsteht die Skala, oder um es genauer zu bezeichnen, wieso ist gerade der Ganzton die Grundlage derselben, warum nicht irgend ein anderes Intervall? Die Antwort darauf ist in den noch erhaltenen primitiven Tonfolgen der Urinstrumente gegeben. Die Grundlage aller Skalenbildung ist der zerlegte Dreiklang, oder — was dasselbe ist — die mittlere Reihe der Obertöne (Naturtöne der Trompeten und Hörner) c-e-g-c′. Diese Tonfolge ist — ich möchte sagen — Harmonie und Melodie zugleich, sie bildet mit ihrer entschiedenen Betonung der Tonalität geradezu eine Vereinigung aller Prinzipien, auf denen die Musik als Kunst aufgebaut ist. Die von Fillmore mit soviel

[1] Man denke nur an die interessante philosophische Begründung des Quintenprinzips durch die Chinesen. Die Quinte, sagen sie, sei deshalb der Maßstab ihrer Tonberechnung, weil sie das Verhältnis 2 : 3 repräsentiere. Die Zahl 3 aber sei das Symbol des Himmels, 2 das der Erde und eine Harmonie zwischen beiden das Grundprinzip der Weltordnung, von der die Musik ein Abbild sei. Daher auch der Vergleich der einzelnen Töne der fünfstufigen Skala mit Staatseinrichtungen, den 5 Elementen, 5 Grundfarben, 5 Planeten etc. etc. Ähnlich hat über 3000 Jahre später Schopenhauer die Töne des Dreiklanges verglichen mit dem Mineralreiche, Pflanzenreiche, Tierreiche und die Oktave mit dem Menschen. Der Versuch, die Harmonielehre nach Prinzipien der Hegelschen Philosophie aufzubauen und die Musik für eben so „vernünftig" zu erklären wie „alles Wirkliche", beruht auf demselben Gedankengang. Die Philosophie ist hier volle 3000 Jahre auf demselben Punkte stehen geblieben.

Entschiedenheit betonte Tatsache, daß sich die primitive Musik, soweit sie aus dem bloß taktmäßigen Stadium herausgekommen ist, mit Vorliebe innerhalb weniger Naturtöne bewege, erklärt noch deutlicher die Bedeutung dieser Obertonreihe. Von hier aus ist eine Erweiterung der Tonfolge nach oben und unten, namentlich auf den so oft gebräuchlichen großen, tiefen Hörnern ohne Schwierigkeit möglich. Man kommt dann leicht zu der Reihe C-G-c-e-g-c′-d′. Hier sind schon alle Intervalle gegeben, die wir in der diatonischen Skala brauchen, vor allem ersieht man aus ihr, daß der Ganzton das kleinste Intervall ist, und die Spekulation hat leichtes Spiel mit diesem Material einen größeren melodiösen Urtypus zu konstruieren. Eine Schwierigkeit bereitet nur der Leiteton, die Septime. Er ist in der Tat auch der späteste, und in seiner Tonhöhe am längsten einer schwankenden Bestimmung unterliegende Ton der Skala.

Der systematischen Zusammenstellung und wissenschaftlichen Fixierung der Skala, wie sie zum erstenmal durch die Chinesen erfolgt ist, drohte nur eine Gefahr: die Übermacht der Theorie, die sich in subtilen Genauigkeiten leicht dazu verleiten lassen konnte, in der Bestimmung des kleinsten Intervalls über den Ganzton und Halbton hinauszugehen. Die musikalische Praxis hat dem System zu diesem Ausbau der Intervalle bis in das kleinste wahrnehmbare Minimum den verlockendsten Anlaß gegeben und zwar einfach dadurch, daß die Intonation primitiver Sänger eine schwankende war, und gerade diese Schwankungen so beliebt waren, dem Gefühlsausdruck so dienlich schienen, daß der Versuch nicht ausbleiben konnte, die bloß ungenaue Intonation, als solche zu fixieren. Der primitive Sänger singt, um es populär auszudrücken, einfach falsch, und es ist von vornherein verfehlt, dieses Falschsingen als beabsichtigte Richtigkeit aufzufassen, es als solches systematisch zu fixieren, und dann von fremden Tonsystemen mit ganz anderen Intervallen zu sprechen, und darauf eine uns ganz fremde, neue Harmonielehre aufbauen zu wollen. Die harmonische Grundlage der Musik ist immer und überall dieselbe gewesen, und wenn irgendwo in Drittel- und

Vierteltönen gesungen wird, so haben diese Intervalle nur ihren Wert als Abweichungen von einer Regel. Wo man sie fälschlich selbst wieder zur Regel erheben wollte, da ist die Entwicklung der Musik einfach in kleinlichen Spielereien stehen geblieben.

In der Beliebtheit des unrichtigen Intonierens liegt schließlich auch nach älteren europäischen Begriffen nichts so Merkwürdiges. Wir dürfen nicht vergessen, daß das europäische Spinett des 18. Jahrhunderts, das oft bis zu drei Tasten an eine und dieselbe Saite „gebunden" hatte, auch ein Auf- und Abgleiten der Intonation zuließ. Als dann das „ungebundene" Spinett und Hammerklavier aufkam, empfanden die Musiker die unverrückbare Fixierung des Tones geradezu als einen Nachteil, als eine Erschwerung des Ausdrucks. Es wäre jedenfalls verfehlt, und ist auch nie versucht worden, zu behaupten, daß zur Zeit des ungebundenen Spinetts bei uns ein anderes System herrschte, weil bei den Schwankungen der Intonation auch Drittel- und Vierteltöne vorkamen (im Gesang mögen sie auch heute noch vorkommen). Es kann somit keine Rede davon sein, daß man zu verschiedenen Zeiten zwischen verschiedenen Systemen geschwankt hat, und sich aus freien Stücken gerade für das diatonische, gleichsam aus ästhetischen Gründen, entschieden hat. Die einzige Schwankung, der einzige theoretische Streit, war ein Kampf um die genaue Stimmung der einzelnen Skalentöne, eine Stimmung, deren Differenzen doch so gering waren, daß sie unsere Akkordenlehre, unsere Auffassung von Harmonie nicht im geringsten alterierte. Die Grundlagen der Harmonielehre zur Zeit Rameaus, war dieselbe wie heute, trotzdem er ursprünglich die temperierte Stimmung nicht kannte.

Diese temperierte Stimmung bedarf noch einer Begründung, die in den Gesetzen des Schalls nicht gegeben ist. Warum wir gerade bei ihr stehen geblieben sind, warum wir nicht die Einteilung der Oktave in kleine Intervalle noch weiter geführt haben, das erklärt sich meiner Ansicht nach aus den technischen Beschränkungen die im Instrument selbst liegen und

aus den Fähigkeiten unserer Hand, die es zu spielen hat. Ich möchte den Fingersatz eines Geigers sehen, der in einem nur etwas komplizierten Musikstück Drittel- und Vierteltöne zu spielen hätte, ich möchte aber auch das Blasinstrument sehen, dessen Konstruktion derartige Intervalle erlaubte. Hat doch schon die Ermöglichung der temperierten, chromatischen Skala Schwierigkeiten genug gekostet, die erst das 19. Jahrhundert überwunden hat. Das Instrument hat der Entwicklung der Skala in kleinere Intervalle ein Halt geboten, das durch keine Kunstfertigkeit des Spielers und Mechanikers zu umgehen war. Unterstützt wurde dieses Gebot des Instruments allerdings durch die Erfahrung, daß auch unser Gehörorgan Unterschiede, welche die Hand des Geigers kaum festzuhalten vermag, auch seinerseits ignoriert, wenn auch nicht bei der isolierten Beobachtung des einzelnen Tons, so doch im Zusammenhang des ganzen Tonstücks.

Durch alle Schwankungen der Stimmung hindurch, erhält sich die harmonische Basis unseres diatonischen Systems, als feste Stütze aller praktischen und theoretischen Bestrebungen von der ältesten Steinzeit an bis auf unsere Tage. Ein System, das durch Jahrtausende hindurch, aus innerer Notwendigkeit als etwas historisch gewordenes vor uns steht, kann nicht so ohne weiteres lediglich als Kind der künstlerischen Laune, als ein Produkt des freien Spiels der Phantasie betrachtet werden. Ihm gegenüber halte ich die Frage, die leider auch Helmholtz vertreten hat, ob unser Musiksystem nicht auch anders sich hätte gestalten können, und ob es in Zukunft nicht vielleicht noch ganz anders werden wird, für eine ebenso müßige, wie die Frage der Metaphysiker früherer Jahrhunderte, ob diese Welt die einzig mögliche und beste war. Unser Musiksystem ist ebensowenig wie unsere Welt erst von gestern oder vorgestern, einem durch sein Alter so ehrwürdigen Bestande gegenüber, scheint mir die Sorge um seine nächste Zukunft fast kindisch zu sein. So lange unsere Sonne scheint, wird auch unsere Musik erklingen, und das Ergebnis einer Entwicklung von Jahrtausenden wird in der Kunst, wie in der

Natur nicht im Handumdrehen auf ganz andere Prinzipien gestellt werden können. Daß trotzdem innerhalb dieser großen Prinzipien eine fortwährende Entwicklung möglich ist, das beweist die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur, es wird auch die Kunst beweisen, wenn nur dem Künstler die nötige Schöpferkraft verliehen ist. Sollte aber die Zeit kommen, wo unsere Sonne nicht mehr scheint, dann können wir die Sorge um das was nach ihr kommt, denen überlassen, die — nach ihr kommen.

Zum Schlusse sei mir gestattet, die ethnologischen Beispiele noch zur Erklärung einer unscheinbaren psychologischen Eigentümlichkeit zu verwenden, deren Begründung von der Detailforschung versucht worden ist. Dem modernen musikalischen Bewustsein ist es ein Bedürfnis, beim Spielen der Skala von unten anzufangen und wieder dahin zurückzukehren. Dieser Anfang von unten ist bei Naturvölkern nicht allgemein üblich. Die Australier beginnen immer von oben, sinken dann, schwächer, langsamer werdend, hinab, bis die letzten Noten kaum mehr hörbar sind.[1] Sie kehren — nach den Beispielen zu schließen — wohl zum Grundton, nicht aber zur ursprünglichen Höhe wieder zurück. Wahrscheinlich beruht auch bei uns das Anfangen von unten auf bloßer Gewohnheit, die dadurch entstand, daß auf Blas- und Streichinstrumenten die tieferen Töne die leichteren sind, auf dem Klavier aber der Anfang von links, und Fortgang nach rechts bei allen Beschäftigungen beobachtet wird, an denen psychische Interessen einen Anteil haben.

d) TAKT UND NOTENSCHRIFT.

Es ist oft die Vermutung ausgesprochen worden, daß die „Wilden" nur den geraden Takt kennen. Die erwähnten Musikbeispiele geben indes den Gegenbeweis. Welche von beiden Taktarten häufiger vorkommt, ist schwer zu entscheiden, zumal jene Völkerschaften keine Notenschrift haben, und nach dem bloßen Gehör nicht festzustellen ist, ob man z. B. einen $^{12}/_{8}$ oder vier $^{3}/_{4}$ Takte vor sich hat, oder einen $^{4}/_{4}$ Takt mit Triolen.

[1] Schürmann, *l. c.*, p. 242.

Baker sagt, daß in den Indianergesängen nur der Rhythmus, nicht der Takt markiert wird. Anderseits aber behauptet er, daß von 32 zitierten Melodien nur fünf in $^3/_4$ und 24 in $^2/_4$ Takt waren.[1] Da aber, wie er sagt, der Takt nicht markiert wird, so ist seine Einteilung entweder willkürlich, oder die erstgenannte Behauptung doch nicht so ganz richtig.

Carl Engel hat einmal die Ansicht ausgesprochen, daß die nordamerikanischen Indianer eine Notenschrift besitzen.[2] Allein, diese Ansicht beruht auf einem Irrtum; eine Notenschrift, Notenzeichen, sind bei allen den Stämmen, die wir gemeinigiich unter dem Namen Naturvölker begreifen, nicht vorhanden. Die beiden Beispiele, die er als Beleg zitiert,[3] notieren nicht die Musik, sondern lediglich den Text der Gesänge, der durch eine rohe Bilderschrift wiedergegeben wird. Engel hat offenbar den allgemein poetischen Sinn des Wortes „song" mit dem spezifisch musikalischen verwechselt und die Zeichen nicht genau durchgesehen.

Kohl selbst sagt: „ich glaube, mich von der Tatsache überzeugt zu haben, daß die Indianer wirklich die Erfindung von etwas, was man Noten nennen kann, gemacht haben."[4] Er ließ sich von einem Indianer, Kitagignan oder „die gefleckte Feder", die Zeichen auf einer Birkenrinde erklären. Da fing dieser an zu lesen und sagte endlich: das Zeichen (No. 3 der Tafel, p. 87) bedeutet, „daß dieselbe Stimme und derselbe Ton fortgehen", dann las er wieder weiter und sagte schließlich bei einem anderen Zeichen (No. 9 der Tafel), es bedeute, „daß ich die Stimme erheben soll; No. 10, 11, 12 bedeuten weiter nichts, aber sie zeigen mir, wie ich weiter singen soll." Dann las der Indianer weiter, hatte aber bisher immer nur gesprochen, trotzdem er sagte: ich singe den Vers so und so. Kohl verlangte nun Musik, Gesang. Damit ging es aber zunächst nicht, der Indianer wollte ganz allein sein, führte

[1] Th. Baker, *l. c.,* p. 42 u. 43.
[2] C. Engel, *Mus. of Anc. Nat.,* p. 179.
[3] Kohl, *l. c.,* I. p. 216; Catlin, *l. c.,* II. p. 248.
[4] Kohl, *l. c.,* II. p. 84.

Kohl von den Genossen weg, hinaus auf den Rand des Uferabhanges. Da fing er endlich mit zitternder Stimme zu „murmeln“ an (p. 91), der Angstschweiß trat ihm auf die Stirne, er hielt den Finger auf die Schrift, hob und senkte ihn und mit ihm „die stets unheimlich murmelnde Stimme“. Kohl schließt die Bemerkung: „Soviel sah ich wohl, daß es nicht Noten für jeden Ton sein konnten“ (p. 91). Und dabei behauptete Kohl zu Anfang, er habe sich überzeugt, die Indianer hätten „etwas was man Noten nennen könnte“ (!), (die Überschrift des Kapitels lautet: „Indianische Musiknoten“). Und doch beweist seine eigene Erzählung das Gegenteil! Kohl ist übrigens nicht der einzige, der auf diese merkwürdige Art die Notenschrift der Indianer gefunden haben will.

Schoolcraft spricht noch viel bestimmter von „Mnemonic Symbols for Music“, „musical anotation“,[1] er hat die Zeichen sogar abgebildet (!) und dennoch übersehen, daß es bloße Textandeutungen in Bilderschrift sind. Engel bildet dieselben Tafeln auch ab,[2] und merkt ebenfalls nicht, was sie enthalten. Weiter kann man ein Mißverständnis wohl nicht mehr treiben. Schon Tylor hat indes festgestellt, daß die Zeichen Schoolcrafts nur dazu dienen, „to suggest to the mind the successive verses“.[3]

R. P. Eugène Vetromile hat in einem privaten Schreiben an Th. Baker[4] ausdrücklich festgestellt, daß die Indianer keine Notenzeichen haben, noch irgendwelche Zeichen, die bestimmte Töne andeuten. Die Sänger behalten alle Gesänge im Gedächtnis. Einer von ihnen (A-o-don-wĕ) versicherte, daß er zum Erntefest 89 Gesänge immer in derselben Ordnung zu singen pflege und sie ohne Schwierigkeit im Gedächtnisse behalte.

Auch David und Lussy sagen:[5] „Il n'est pas admissible, que, dans le temps préhistoriques . . . les hommes aient conçu l'idée d'un arrangement systématique des sons à plus forte

[1] Schoolcraft, *l. c.*, II. p. 226. [2] Engel, *National Mus.*, p. 337.
[3] Tylor, *Research. Earl. Hist.*, p. 85.
[4] Th. Baker, *l. c.*, p. 49; Fewkes, *Sum. Cerem.*, p. 277.
[5] David und Lussy, *l. c.*, p. 2.

raison d'une écriture phonétique." Im Gegensatz zu der Mehrzahl der Musikhistoriker behaupten sie sogar, daß nicht einmal die Ägypter, Chaldäer, Phönicier und Indier Notenzeichen gehabt hätten. „C'est l'alphabet qui a fourni aux premiers peuples les éléments graphiques servant à la représantation des sons. Nous le voyons chez les Hindous, les Chinois et les Grecs. Nous ne trouvons rien de semblable chez les Égyptiens, les Assyriens, les Babyloniens, qui pourtant ne leur étaient pas inférrieurs en civilisation."

Engel glaubt nichtsdestoweniger vermuten zu dürfen, daß, nach der Analogie zu urteilen, Assyrier, Ägypter und Juden eine Notenschrift besessen hätten.[1] Indes sind wir auch zu dieser Analogie nicht berechtigt, denn schon Niebuhr, der zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts im Orient reiste, hat die Bemerkung gemacht: „Weder in Ägypten, noch in Arabien oder Indien konnten die Eingeborenen Musik niederschreiben. Obgleich behauptet wurde, daß wenigstens die großen Künstler in Konstantinopel geheime musikalische Zeichen besessen hätten, so bin ich auch dort niemandem begegnet, der musikalische Noten gekannt hätte, nicht einmal unter den Derwischen des Mevlani-Ordens, die für die größten Komponisten der Türken gelten."[2] Es ist nicht anzunehmen, daß eine so praktische Erfindung wie die Notenschrift, mag sie wie immer ausgesehen haben, einmal bestanden hat, und dann bei demselben Volke wieder verloren gegangen ist.

[1] Engel, *Nat. Mus.*, p. 179. [2] Niebuhr, *l. c.*, I. p. 175.

V. Physischer und psychischer Einfluß der Musik.

Weit mehr als auf höheren Kulturstufen ist bei den sogenannten Naturvölkern der Einfluß zu bemerken, den die Musik, auch in ihrer ursprünglichsten Form auf den Menschen ausübt. Wenn auch das geistige Leben noch zu unentwickelt ist, um eine tiefere seelische Bewegung auf die Dauer zuzulassen, so äußert sich doch jeder emotionale Eindruck in viel ungezwungener, natürlicher Weise als bei uns, und bietet so eine willkommene Gelegenheit zu psychologischer Beobachtung.

Es ist gewiß kein zufälliges Zusammentreffen von Umständen, wenn, wie wir gehört haben, in Angola zur Zeit der „palm-wine season" am meisten gesungen und getanzt wird. So pflegen auch die Ainos, auf der Insel Yesso, zu Beginn der Jagd- und Fischsaison am häufigsten zu tanzen.[1] Die Betschuanas singen am meisten zur Regen- und Erntezeit,[2] und Burchell vermutete, daß diese Sitte ihren Ursprung hat in dem Gefühle der Freude, die sie überkommt, wenn sie den fruchtbaren Regen und die reiche Ernte sehen, zumal in ihrer Heimat alle Hoffnung auf gute Ernte ausschließlich von der Menge des Regens abhängt, der niederfällt. Die Lincoln-Stämme in Australien lassen keinen Abend ohne Gesang verstreichen; bei dieser Gelegenheit zeigen ihre Züge so unverkennbare Zeichen des Glückes und der Freude, daß man gar nicht glauben sollte, wie so gutmütige Gesichter auch des höchsten Ausdrucks von Wut und Zorn mächtig sind.[3] Es ist überhaupt auffallend, daß das Gefühl der Freude uns viel häufiger zum Singen veranlaßt, als das der Trauer. Der Einzelne singt oder summt über-

[1] H. v. Siebold, *l. c.*, p. 48. [2] Burchell, *l. c.*, II. p. 599.
[3] Schürmann, *l. c.*, p. 243.

haupt nur, wenn er sich freut, die Menge allerdings auch bei Trauerfeierlichkeiten (manchmal auch da nicht), aber niemals im Momente der Trauer selbst. Das ist bei Naturvölkern genau so wie bei Kulturvölkern.[1] Sehr anschaulich beschreibt Grey die Bedeutung des Gesangs bei den Eingeborenen Australiens: „Bei einem alten mürrischen Australier spielt der Gesang dieselbe Rolle wie der Tabak beim Matrosen; ist er schlechter Laune, so singt er, freut er sich, so singt er, hat er Hunger, so singt er wieder, ist er betrunken, so singt er lustiger als je. Der eigentümliche Charakter dieser Gesänge wirkt unter allen Umständen beruhigend auf die Australier.[2] Die Lieder sind kurz, enthalten in der Regel einen oder zwei Gedanken, und werden immer wiederholt, bis sie dieselbe Wirkung erzielen wie der Gesang der Wärterin bei den Kindern.“ Uns selbst scheinen diese Lieder freilich ziemlich roh und unmelodisch, aber den Australiern gefallen sie, und sie bringen wieder ihrerseits den europäischen Kompositionen nur ein mitleidiges Lächeln entgegen. Hört der Australier Lieder von einem Weißen, so kann man ihn noch wochenlang nachher sehen, wie er seine Freunde damit unterhält, den Ton und das ganze Benehmen des Europäers nachzuahmen, womit er bei seinen Landsleuten unfehlbar einen lauten Beifallssturm erzielt. Trotzdem unsere Musik in Australien nicht auf musikalisches Verständnis stoßt, so scheint sie doch bisweilen eine Art physischer Wirkung auszuüben. Einer der Eingeborenen brach in Tränen aus, als er das „God save the Queen“ hörte. Ein andermal beobachtete Grey bei einem Begräbnis ein kleines Kind, das auf der Schulter der Mutter sitzend, als stummer

[1] Ich kann der Ansicht Barrows (*l. c.*, I. p. 148) nicht beistimmen, daß Tanz und Gesang nur im Zustande der Unkultur die unmittelbare Wirkung der freudigen Gefühle sind, während sie bei zivilisierten Völkern Künste seien, die „durch Studium erworben und zu bestimmten Zeiten geübt werden, ohne jede Beziehung zu unserem Gefühlsleben“. Fast fürchte ich, daß Barrow die stereotype Klavierstunde mit der Tonkunst verwechselt hat.

[2] Grey, *Two Exp. in Austr.*, II. p. 300.

Zuschauer der Szene beiwohnte, die es offenbar nicht verstanden. Unausgesetzt rollten ihm die Tränen über seine frischen Wangen.[1] So groß war die Macht der Töne. Es darf hier wohl bemerkt werden, daß die Australier gewohnt sind, schreiende Kinder durch Gesang zu beruhigen.[2] Noch eigentümlicher als bei der englischen Nationalhymne war der Einfluß der Musik in einem Falle, den Peron erzählt:

„Während die Familie ihr einfaches Mahl verzehrte, fingen wir an, die Marseillaise zu singen. Anfangs mehr bestürzt als erstaunt, hörte die Familie bald aufmerksam zu, und gab durch die seltsamsten Gesichtsverzerrungen, über die wir kaum das Lachen verbeißen konnten, ihren Beifall zu erkennen. Wenn eine Strophe geendigt war, schrieen sie alle laut vor Entzücken. Am stärksten äußerte sich der Eindruck bei einem jungen Mann. Er war beinahe außer sich, riß sich bei den Haaren, kratzte sich mit beiden Händen am Kopfe, machte allerlei komische Bewegungen und schrie dabei laut auf. Nach der Marseillaise sangen wir noch einige leichte Liedchen, sahen aber bald, daß diese Klänge sie weniger ergriffen."[3] Eine ähnliche aufregende Wirkung kann bei Naturvölkern öfters beobachtet werden; ich erinnere hier nur an das Beispiel von der Wirkung des Tamtam (p. 110). Wie oft die Musik die ermatteten Kräfte zur Arbeit anspornt, ist ebenfalls häufig erwähnt worden. Reade beobachtete immer, daß seine als Ruderer gedungenen Leute anfingen zu singen, wenn er sie zwang, ihre natürliche Trägheit zu überwinden und weiterzurudern.[4]

Ein geübter Sänger in Grönland versteht es sehr wohl mit dem Ton der Trommel und den Bewegungen des Körpers verschiedene Leidenschaften auszudrücken. Er produziert sich damit in der Regel bei einem Gelage, das mehrere Nächte hindurch so lange fortgesetzt wird, bis alle Vorräte aufgezehrt und alle Teilnehmer so erschöpft sind, daß sie kaum mehr lallen können. Die physische Kraft des Ausdrucks wird am

[1] Grey, *ibid.*, p. 331. [2] Gerland-Waitz, *l. c.*, VI. p. 782.
[3] Peron, *l. c.*, p. 840; Deutsch. Ausg., *l. c.*, p. 10.
[4] Reade, *Sketch B.*, II. p. 313.

meisten geschätzt, und wer die tollsten Sprünge macht, die drolligsten Körperverrenkungen zu stande bringt, gilt als der Meistersänger.[1]

Die Indianer haben „eigene Lieder für die Zeit der Trauer wie für die der Freude, für sorgenlose Mußestunden, wie für die Stunde des Triumphes“. Wie einfach und formlos sie auch sein mögen, sie haben stets einen bestimmten Charakter. Der gewünschte Ausdruck wird aber weniger durch den Tonfall als durch das Tempo erreicht.[2]

Als Kolumbus auf seiner dritten Reise auf Trinidad landete, ließ er seine Matrosen an Bord des Schiffes zum Klang des Tamburin tanzen, um dadurch, wie er glaubte, die Indianer anzulocken. Sie aber legten die Ruder nieder, ergriffen ihre Schilder, spannten ihre Bogen, und schossen mit Pfeilen nach dem Schiff.[3] Wahrscheinlich hielten sie die ganze Produktion für einen Kriegstanz, der nach ihrer Anschauung nur das Vorspiel für den Ernstfall war.

Die Wilden selbst sind sich dieses großen Einflusses der Musik vollständig bewußt und sie suchen ihn überall auszunutzen, wo sie eine bestimmte Gefühlswirkung beabsichtigen. So insbesondere in Krankheitsfällen. Der primitive Arzt tritt — seltsam genug — fast immer mit Musik auf; doch gibt es Fälle, bei denen es mir zweifelhaft erscheint, ob es sich wirklich nur um Gefühlswirkung handelt, oder auch um eine Art wohlberechneten Hokuspokus, den der „wilde“ Herr Doktor auf naivere Art ausdrücken darf als sein zivilisierter Kollege in Europa.

Wenn bei den Negern in Loango ein reicher Mann den Arzt kommen läßt, so werden alle Musiker zusammengerufen, die sich um den Patienten stellen und Tag und Nacht auf ihren Instrumenten spielen.[4] Die Neger glauben nicht, daß dieses Musizieren noch viel schlimmer ist als die Krankheit selbst. Bei den Wasambara in Ostafrika kommt der Doktor mit einer kleinen Glocke, die er in der Hand hält und von

[1] Cranz, *l. c.*, I. p. 163. [2] Sproat, *l. c.*, p. 63.
[3] Columbus, *l. c.*, vol. LXIV. p. 111. [4] Proyart, *l. c.*, p. 574.

Zeit zu Zeit in Bewegung setzt. Die Patienten sitzen vor ihm auf der Erde, und er beginnt in singendem Ton: „Dabre, Dabre", das er immer wiederholt, worauf die Kranken antworten: „eh".[1] Die Benguela nennen ihren Musikdoktor Kimbanda,[2] die Somali nennen ihn Tawuli, die Zanzibariten Mganga.[3] Auch die Kaffern haben ihren musikalischen Arzt.[4] Insbesondere ist es das Fest der Beschneidung, das bei manchen Stämmen selten ohne Gesang und Tanz vorübergeht. So bei den Banschaka, die sich bei dieser Gelegenheit auf die unsinnigste Weise entstellen, mit Laub, Amuletten, Fetischzeug schmücken, die tollsten Bocksprünge ausführen, brüllen, in die Hände klatschen, und „überhaupt einen Höllenlärm machen".[5] Auch auf Madagaskar wird die Beschneidung der Kinder mit einem Freudenfeste gefeiert. Die glücklichen Väter unterhalten sich während der Feier mit Gesang und Tanz, Essen und Trinken.[6] Fast überall in Südafrika wird sogar die erste Menstruation eines Mädchens mit Musik gefeiert.[7]

In Australien schüttelt der konsultierende Arzt ein Büschel grünen Schilfrohrs,[8] ein Vorgang der sonst dazu dient, bei Gesängen den Takt zu markieren. In Port Jackson hat Hunter einen Doktor beobachtet, der den bösen Krankheitsgeist zwar nicht direkt besprach oder besang, aber doch wenigstens seinen Mund nahe an die kranke Stelle legte.[9] Auf Borneo veranstaltet man Rezitationen, Gesänge, Tänze und Umzüge, die das Einfangen der Seele des Patienten zum Zwecke haben, von der angenommen wird, daß sie vor dem Krankheitsgespenst davonlief.[10] Auf Tanna (Neu-Hebriden) glauben die Eingeborenen, daß der Doktor die Krankheit schickt; man fürchtet ihn deshalb sehr, und überschüttet ihn mit Belohnungen, wenn

[1] Krapf, *l. c.*, II. p. 116; in der englischen Ausgabe ist die Bemerkung weggelassen; sie gehört zu p. 276.

[2] Magyar, *l. c.*, I. p. 26.

[3] Shooter, *1853, l. c.*, p. 173.

[4] Doehne, *l. c.*, p. 44.

[5] Lenz, *Skizzen*, p. 301.

[6] Pfeiffer, *Madag.*, p. 187.

[7] Macdonald, *l. c.*, p. 116.

[8] Schürmann und Teichelmann, *l. c.*, 1840, part. II.

[9] Hunter, *l. c.*, p. 876.

[10] Hein, *l. c.*, p. 29.

man vermutet, er habe aufgehört die Krankheit zu senden.[1] Der Obeah oder Medizinmann der Neger in Jamaika beginnt die Kur mit einem Tanz, den er selbst (nicht der Patient, wie bei der Tarantella) ausführt. Nicht jeder europäische Kollege wird ihm das leicht nachmachen können.[2]

Eine große Rolle spielt der Doktor bei den Indianern. Er ist in den meisten Fällen ein altes Weib; nicht etwa bloß bildlich, wie in Europa, sondern tatsächlich. Bei den Walla-walla-Indianern sucht das Medizinweib die Krankheit durch mysteriöse Aktionen auszutreiben. Es fällt auf seine Kniee und sucht den bösen Geist mit beiden Händen herauszuziehen, indem es mehrere Male in den kranken Körper hineinbläßt, und dann an dessen Nacken und an der Brust saugt. Während dieser Prozedur singt ein Dutzend Männer irgend einen Gesang, Knaben schlagen den Takt mit Stöcken „und singen eine Art Baß- oder Tenorbegleitung dazu".[3] Überhaupt glauben diese Indianer, daß der Gesang die Heilung des Patienten beeinflußt, und der Doktor ordiniert daher den Rekonvaleszenten mehrere Stunden des Tages Gesang. Bei den Mandans und Minetaris tanzt das Medizinweib.[4] Die Moluches (Chili) und Puelches (Patagonien) haben männliche und weibliche Doktoren; erstere tragen Frauenkleider und beide behandeln den Kranken, indem sie zu seinem Gesang die Rattel und Trommel schlagen.[5] Dasselbe ist der Fall beim Medizinmann der Araucanier, der Gligna oder Dugol genannt wird.[6] In Britisch-Kolumbia singt der Doktor, wenn er den Kranken behandelt, während ein Chor anderer Leute draußen einen Trauergesang anstimmt, und dazu den Takt mit langen Ruten auf das Dach des Hauses schlägt.[7] Der Mancki oder Medizinmann der Peguenches (Indianer in den argentinischen Provinzen) benutzt eine Art Trommel bei seiner gesanglichen Ansprache, mit der er den bösen Geist zu vertreiben hofft.[8]

[1] Engel, *Myths*, p. 84—144.
[2] Lewis, *l. c.*, p. 158.
[3] Wilkes, *l. c.*, IV. p. 399.
[4] Wied-Neuwied, *Nordamer.*, II. p. 190.
[5] Falkner, *l. c.*, p. 115.
[6] Molina, *l. c.*, II. p. 105.
[7] Mayne, *l. c.*, p. 261.
[8] Mac Cann, *l. c.*, I. p. III.

Wenn nur die guten Geister nicht auch dadurch verscheucht werden.

Einer der wichtigsten Anlässe, bei dem Musik häufig in Verwendung kommt, ist die Entbindung. Man hofft durch Gesang entweder böse Geister auszutreiben oder der Patientin Mut einzuflößen. Zum Glück geht dieser Akt bei den Frauen der Naturvölker gewöhnlich sehr leicht von statten. Ist das nicht der Fall, so muß die arme Frau, die ohnehin schon auf alle möglichen Arten und oft ganz unglaubliche Weise geschunden und geplagt wurde, auch noch die lärmende Musik über sich ergehen lassen. Die verschiedenen Phasen der Kur zu verfolgen, kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, obgleich dabei vom Standpunkt der ethnologischen Medizin manche interessante Tatsache zu Tage kommt.[1]

Bekanntlich tauchen bis auf den heutigen Tag immer wieder Versuche auf, Musik zu medizinischen Zwecken zu verwenden, wobei ein Zug unfreiwilligen Humors kaum vermieden werden kann. Die Tatsache aber darf trotzdem nicht übersehen werden, daß der emotionale Einfluß der Musik nicht zu unterschätzen ist, wenn es auch nie gelingen wird, ihn in ein feststehendes System objektiv bestimmbarer Wirkungen zu bringen. Der rein subjektive Einfluß ist innerhalb gewisser Grenzen gerade bei Naturvölkern ganz unverkennbar.

[1] Ich verweise den Leser diesbezüglich auf jene Fälle, die Ploß in seiner Schrift „Das Weib“ gesammelt hat; die Fälle von Beschneidung in seinem Werk „Das Kind“. C. Engel hat in seinen „Music. Myths and Facts“ die Frage bis auf die neueste Zeit verfolgt und gibt eine Übersicht der Literatur darüber (*l. c.*, II. p. 84—144).

VI. Sprache und Musik.

Im Verhältnis der Dichtung zur Musik hat sich im Grunde seit unvordenklichen Zeiten wenig geändert. Auch in der Kunst der Naturvölker ist es schwer, die Stellung des Textes zur Musik im allgemeinen zu charakterisieren, die Rangordnung beider hängt in allen Fällen, wo Dichtkunst und Tonkunst zu einem Kunstwerk (wenn auch noch so einfacher Art) vereinigt sind, von der Entwicklungshöhe jeder einzelnen Kunst ab, in der Urzeit zumeist von den Fortschritten der bei vielen Stämmen noch ganz primitiven Sprache.

Was uns zunächst in den Gesängen so vieler unzivilisierter Völkerstämme auffällt, ist der häufige Gebrauch von Worten, die keine Bedeutung haben. Sie kommen schon bei den Chorgesängen der Buschmänner[1] und zuweilen in denen der Kaffern vor,[2] obgleich letztere auch Einzelgesänge besitzen, deren Worte eine bestimmte Bedeutung haben.

Die Gesänge der Todas (Nilgherry-Hügel in Indien), haben im Gegensatz zu denen der anderen Hügelstämme meist einen Text ohne Bedeutung, und wenn er eine solche besitzt, so beziehen sich die Worte lediglich auf Vorfälle allerneuesten Datums.[3] Die Nationalgesänge der Kamtschadalen heißen „Bachia“, ein Wort, dessen konstante Wiederholung zugleich den Text des Liedes bildet. Die Melodie ist ziemlich ausdrucksvoll, doch konnte Langsdorf, dessen Bericht ich diese

[1] Wood, *l. c.*, p. 258. [2] *Ibid.*, p. 153.

[3] Metz, *l. c.*, p. 30. Sie sprechen einen eigentümlichen Dialekt, der Anlaß zu mysteriösen Deutungen über ihren Ursprung gegeben hat. Nach Metz ist es jedoch nur die „pectoral pronunciation“, die ihre Sprache verschieden von der anderer Stämme erscheinen läßt.

Bemerkung entnehme, keine bestimmte Bedeutung des Wortes selbst herausfinden.[1]

Die Papuas auf Neu-Guinea haben überhaupt keine vollkommen entwickelte Sprache, daher läßt sich von dem Text ihrer Lieder nicht viel sagen. Dieser enthält Worte, die in der Umgangssprache gar nicht vorkommen, und deshalb ist deren Bedeutung schwer zu erkennen, „wenn überhaupt eine solche vorhanden sein sollte".[2] Auf den Tonga-Inseln ist der Text in der Hamoa-Sprache, welche die Eingeborenen nicht verstehen.

In Australien verbreitet sich ein kurzer Gesang von ein bis zwei Strophen rasch von Stamm zu Stamm, so daß der letzte von ihnen, der oft eine ganz andere Sprache spricht, längst nicht mehr versteht, was er eigentlich singt.[3] Die Lieder verlieren ihre Beliebtheit, wenn sie lange Zeit bekannt sind. Die Narrinyeri-Stämme, die besondere Übung darin haben, ihre Gefühle in Tönen zu äußern, bewundern leicht die Musik eines fremden Corrobberry-Tanzes, obgleich sie nicht ein Wort davon verstehen. „Sie wissen auch den Gefühlsausdruck als solchen zu schätzen, selbst wenn sie nicht im stande sind, zu sagen, welcher Art die Gefühle sind, die zum Ausdruck gelangten."[4] Die Lincoln-Stämme haben viele Lieder, die alle nur aus 2—3 Versen bestehen. „Wenn nur das Versmaß eingehalten ist, kümmern sie sich wenig um die Bedeutung der Worte, die sie in der Regel nicht verstehen."[5]

Besonders häufig ist der Gebrauch bedeutungsloser Worte bei den Indianern. Natürlich ist dies nicht bei allen Stämmen gleich, doch wenn wir versuchen, aus den überaus zahlreichen Quellen eine allgemeine Charakteristik zu entwerfen, so werden sich folgende Merkmale des Gesangstextes der nordamerikanischen Indianer ergeben: Gesänge und Tänze scheinen lediglich eine Aufeinanderfolge von Tönen und Bewegungen zu sein, ohne bestimmtes System. Trommelschlag begleitet die

[1] Langsdorf, *l. c.*, II. p. 303. [2] Schellong, *l. c.*, p. 81.
[3] Lumholtz, *l. c.*, p. 156 u. 238; Oldfield, *l. c.*, p. 256—258.
[4] Taplin, in Woods, *l. c.*, p. 143. [5] *Ibid.*

Lieder, die ohne Worte gesungen werden, und in denen manche Zuhörer eine gewisse wilde Melodie entdeckt haben.[1] Manche Stämme gebrauchen die Laute hi ha, ohne verständige Worte zu äußern.[2] Sie beginnen mit einem tiefen Ton, den sie allmählich steigern, und oft in einen Chor von kunstvoller Modulation übergehen lassen.[3] Häufig sind es ganz monotone Gesänge, deren Umfang kaum 2—3 Noten übersteigt,[4] die durch gelegentliches Heulen und Schlachtrufe bei den belebteren Liedern unterbrochen werden.[5] Chöre werden auch bei großer Anzahl von Sängern sehr exakt ausgeführt.[6] Manchmal sind die Worte der Sprache anderer Stämme entnommen, ohne verstanden zu werden;[7] den Liedern selbst fehlt es nicht an Harmonie.[8] Melodie haben sie oft keine.[9] Die Chinook-Gesänge (das eigentliche Chinook wird am unteren Kolumbia-River gesprochen) haben einen Text, den die Eingeborenen meist nicht verstehen.[10] Die Bedeutung des Schlangenliedes der Passamaquody-Indianer ist unbekannt, da der Text entweder einer ausgestorbenen oder Geheimsprache entstammt.[11]

Daneben gibt es allerdings auch Einzelgesänge, deren Text einen bestimmten Sinn hat. Ich will damit nicht nur sagen, daß solche unter den Indianern überhaupt vorkommen, sondern daß sie auch dort vorkommen, wo im Chor textlose Lieder gesungen werden.[12]

Charakteristisch ist auch der Gesang der Sioux-Indianer, die in tiefer Stimmlage anfangen, den Ausdruck immer steigern und plötzlich mit einem schrillen Aufschrei enden. Nach kurzer Unterbrechung fangen sie wieder an, und wiederholen dieselbe

[1] Bancroft, *l. c.,* I. p. 281.
[2] Parker, *Explor. Tour.,* p. 242.
[3] Townsend, *Narr.,* p. 106.
[4] Sproat, *Scenes,* p. 64.
[5] Bancroft, *l. c.,* I, p. 201.
[6] Cook, *Voy. to Pac.,* II. p. 310.
[7] Jewitt, *Narr.,* p. 87.
[8] *Ibid.,* und Grant, *l. c.,* p. 306. Ich weiß nicht genau, in welchem Sinne „harmony“ hier gemeint ist, doch vermute ich, der Verfasser meint „harmonious song“ im Gegensatz zu „indiscriminable noise“.
[9] Grant, *ibid.*
[10] Boas, *Chinook Songs, l. c.,* p. 224.
[11] Fewkes, *l. c.,* p. 263 (mus. exempl., p. 263 u. 277).
[12] Text eines Kriegsgesangs bei Jewitt, *l. c.,* p. 205.

kurze Melodie drei Viertelstunden lang, ohne auch nur ein einzigesmal Worte zu gebrauchen, die eine bestimmte Bedeutung haben.[1]

Eine merkwürdige Rolle spielt in indianischen Gesängen das Wort Hallelujah, das den Ethnologen schon viel Kopfzerbrechen gekostet hat; der Gebrauch dieses Wortes war unter anderem einer der Gründe, die einige Forscher für die Abstammung der Indianer von den Juden angeführt haben. So namentlich Catlin. (Über diese Frage siehe allg. Bemerkg.). De Monts, der die Texte genau beobachtete, sagt darüber: Zuerst sangen die Indianer: halvet, ho, ho, he, dann kam der allgemeine Ausruf E, dann wieder Egrigna, han, he, hu, und endlich das ominöse „Tameiu allelujah, tameiu don veni, han, han, he, he". Aus diesem Texte zieht de Monts die mir unverständliche Schlußfolgerung, der Gesang sei zum Lobe des Teufels (!) gesungen.[2] Auch Adair hörte das Hallelujah deutlich, und sagt, die Indianer gebrauchen sonst nie bei gewöhnlichen Gesängen die Worte ihrer religiösen Hymnen. Die ursprüngliche Bedeutung des Hallelujah müsse demnach verloren gegangen sein.[3] Den Gebrauch des Wortes Hallelujah erklärt übrigens Tylor[4] einfach aus dem Umstande, daß es aus Silben zusammengesetzt ist, die häufig in ähnlichen Worten der verschiedensten Sprachen der Erde vorkommen (wie etwa Papa und Mama), so daß Hallelujah eigentlich nur eine zufällige Wortbildung ist, die auf Gemeinsamkeit der Rassen nicht schließen lasse.

Die Macusi-Indianer in Guiana unterhalten sich stundenlang mit dem Gesang monotoner Lieder, deren Text Hai-a, Hai-a keine weitere Bedeutung hat.[5] Von den Irokesen sagt Morgan, daß deren Kriegsgesänge wahrscheinlich in einer toten Sprache abgefaßt sind, wenigstens sind die Eingeborenen selbst nicht im stande, irgend eine Erklärung davon zu geben.[6] Diese Lieder haben regelmäßige Verse, und werden zugleich mit den

[1] Keating, *l. c.*, I. p. 438.
[2] Monts, *l. c.*, p. 861, chap. VI.
[3] J. Adair, *l. c.*, p. 97.
[4] Tylor, *Prim. Cult.*, 2nd edit. I. p. 189.
[5] Schomburgk, *l. c.*, p. 274.
[6] Morgan, *l. c.*, p. 270.

Tänzen gelernt, mit denen zusammen sie ursprünglich ausgeführt wurden. Auch Baker bemerkte die Bedeutungslosigkeit der indianischen Liedertexte und erklärt dies mit der niederen Geistesstufe, auf der sich jene Stämme befinden.[1] Dem gegenüber bemerke ich jedoch, daß es mit unseren Liedertexten in vielen Fällen verhältnismäßig auch nicht besser steht. Auch wir singen häufig bedeutungslose Worte, wie tra, la, la, eiapupeia, bum, bum, bum etc. ohne an deren Bedeutungslosigkeit Anstoß zu nehmen.

Aus diesen Tatsachen lassen sich zunächst zwei Schlußfolgerungen ziehen:

1. Auf primitiver Kulturstufe ist Vokalmusik durchaus nicht immer Verbindung von Musik und Poesie. Wir finden im Gegenteil Vokalmusik schon bei Volksstämmen, bei denen wegen geringer Entwicklung der Sprache von Poesie überhaupt nicht die Rede sein kann (Papuas). Ich kann daher auch nicht der Bemerkung Helmholtz' beistimmen: „Jedenfalls aber hat die homophone Musik ... immer notwendig eine ganz unselbständige Rolle gespielt. Die musikalischen Wendungen mußten eben durchaus von dem wechselnden Sinn der Worte abhängen und konnten ohne diesen keinen selbständigen Kunstwert und Zusammenhang haben."[2] Die erwähnten ethnologischen Beispiele haben gezeigt, daß in so vielen Fällen gerade umgekehrt der Sinn der Worte der Musik geopfert wurde, wenn ein solcher Sinn überhaupt vorhanden war. Auch die weiteren Bemerkungen lassen sich vom ethnologischen Standpunkte nicht aufrecht erhalten: „Umfangreiche Kunstwerke kann homophone Musik nur als Gesang in Verbindung mit der Poesie bilden, und in dieser Weise ist die Musik auch im klassischeu Altertum angewendet worden." „Reine (einstimmige) Instrumentalmusik ist notwendig beschränkt auf kurze Tanzstückchen oder Märsche."[3] Allerdings sind die Kompositionen der Naturvölker nur kleine, kurze Stücke, aber daran ist nicht die Homophonie schuld, sondern die Unfähigkeit, eine Melodie musikalisch zu entwickeln.

[1] Th. Baker, *l. c.*, p. 7. [2] Helmholtz, *l. c.*, p. 394. [3] *Ibid.*, p. 391.

2. Es ist in den erwähnten Fällen unmöglich, daß die Musik entstanden sei aus direkter Nachahmung eines in der Sprache liegenden fertigen Tonfalls, weil diese Textworte weder selbst eine Sprache sind, noch die Melodie allein von einer entwickelten Sprache abgenommen worden sein kann. Denn wo eine fertige Melodie gelernt, nachgeahmt wird, wird der Text immer mitgelernt, selbst da, wo er nicht verstanden wird. In den Fällen also, wo es sich um einen bedeutungslosen Liedertext handelt, kann die Melodie nicht einer anderen, in Musik gesetzten, regelrechten Rede oder Poesie entnommen sein, weil sonst diese selbst mitgelernt worden wäre. Hier ist also die Melodie ganz selbständig entstanden und hat nur zur Erleichterung der Vokalisation Wortlaute erst hervorgerufen.

Wir wollen hier diese ethnologische Tatsache festhalten, und werden später noch darauf zurückkommen, warum dieses Verhältnis von Musik und Sprache aus physiologischen Gründen sich so gestalten mußte.

Ein Seitenstück zu dieser Bedeutungslosigkeit der Worte ist die freie Behandlung bedeutungs**voller** Worte zu musikalischen Zwecken. „Auf den Andamanen erlauben sich die Eingeborenen die größten Freiheiten, nicht nur mit der Form der Worte, sondern selbst mit der grammatischen Konstruktion der Sätze. In den meisten Gesängen werden die Worte in ihrer poetischen Form derart verstümmelt, um dem Versmaß angepaßt zu werden, daß sie kaum zu erkennen sind; ja es ereignet sich nicht selten, daß der Komponist den Sinn der Worte eines neuen Liedes seinen Chorsängern und dem Publikum erst zu erklären hat.“ [1] Schade, daß bei modernen Komponisten diese letztere Sitte außer Gebrauch gekommen ist; viele von ihnen hätten es gerade so nötig, den Sinn der Lieder erst zu erklären, wie der Andamanenmusiker. Ich möchte bei dieser Gelegenheit aber auch die Frage aufwerfen, wie man angesichts solcher Beispiele wohl die Entstehung der Musik aus der Sprache erklären kann, wenn Form, Sinn und Stellung der

[1] E. H. Man, *l. c.*, p. 119. Ähnliches berichtet Portman, *l. c.*, p. 185, 193.

Worte erst der Melodie angepaßt werden müssen? Offenbar ist diese aus einem psychologischen Bedürfnis entstanden, das von dem natürlichen Klang der gesprochenen Worte und Sätze vollkommen verschieden war. Denn, wenn wir noch so erregt sprechen, so ändern wir noch immer nicht Form, Sinn und Stellung der Worte. In Australien und Neu-Seeland können viele Eingeborene keine Erklärung der Lieder ihres eigenen Distriktes geben, geschweige denn derjenigen einer anderen Gegend, und die meisten Auskünfte, die sie erteilen, sind naturgemäß höchst ungenau. Sie selbst beachten Versmaß, Länge und Kürze der Silben weit mehr als den Sinn.[1] Wenn die Neger singen, so halten sie genau Takt und lassen sich darin durch kein Bedenken in der Verwendung der Worte stören. Die unverwendbarsten Bibelsprüche oder bekannte Stellen aus Hymnen müssen als Text zu jeder beliebigen Melodie herhalten.[2] Vergessen wir nicht, daß es den Bibeltexten und Hymnen noch zu Bachs, Händels, Haydns und Mozarts Zeiten nicht besser ergangen ist.

In der Regel verstehen es unzivilisierte Völkerschaften nicht, eine längere zusammenhängende Erzählung zu dichten und zu komponieren. Sie greifen einfach irgend ein gerade vorfallendes Ereignis auf, kleiden es in wenige Worte und wiederholen es in 1—2 Strophen unzähligemal. Ein derartiger Vorgang beim Dichten wird von den australischen Eingeborenen am Herbert river erwähnt,[3] und er erhellt auch aus manchen Beispielen Greys.[4] Oft bilden die Europäer, deren Benehmen, und Aussehen, den Gegenstand des Gesangs, der in Form von Frage und Antwort bearbeitet wird. Aber auch dann ist der Chor eine bloße Wiederholung von 1—2 Worten.[5] Die Lieder auf Samoa sind eine monotone Wiederholung von 1—2 Zeilen mit einer Melodie von höchstens 2—3 Tönen. „Die Eingeborenen suchen die Abwechslung mehr im Zeitmaß zu bringen. Sie fangen langsam an, und steigern das Tempo so lange, bis

[1] Eyre, *l. c.*, II. p. 229; Catlin, I. p. 126; Dieffenbach (N. Z.), II. p. 57.
[2] Allen, War, *l. c.*, p. IV.
[3] Lumholtz, *l. c.*, p. 156, 238.
[4] Grey, *Austr.*, p. 310.
[5] Eyre, *l. c.*, II. p. 239—240.

ihnen nach 10—20 Minuten infolge der Aufregung der Schweiß über den Körper rinnt und ihre Zungen mit atemloser Geschwindigkeit über die Reime hinweggaloppieren.“ [1] Die Ainos haben kurze Lieder, die sie mit gedämpfter Stimme in klagendem Tone singen und unzähligemal wiederholen. [2] Ein Gesang der Kamtschadalen, den Lesseps hörte, bestand aus den Worten: „Daria (ein russischer Frauenname) singt und tanzt noch immer“; er wurde unaufhörlich wiederholt. [3] Von den arabischen Frauen erzählt Burckhardt: Die erste Zeile eines Nationalliedes wird von dem Hauptchor 5—6 mal vorgesungen und dann von anderen Chören noch nachgesungen; ebenso die zweite Zeile; die dritte jedoch, die den Namen irgend eines ausgezeichneten Kriegers enthält, wird bis 50 mal wiederholt. Die Frauen aber sprechen diesen Namen so schlecht aus (ganz wie unsere Sänger), daß die zuhörenden Männer schwer verstehen können, wer eigentlich der glückliche Sterbliche ist, der im Liede besungen wird. [4] Die meisten Kafferngesänge bestehen nur aus wenigen Worten, die immer und immer wiederholt werden. [5] Die Lieder in Kamerun sind auch nichts mehr als eine beständige Wiederholung desselben Satzes, vorausgesetzt, daß sie überhaupt einen eigentlichen Text besitzen, der irgend einen Sinn hat. [6] — Poole hörte auf Queen Charlotte Islands (zwei Gruppen im südlichen stillen Ozean) zwei beliebte Gesänge, von denen der erstere, im Umfang von nur fünf Tönen gehalten, viermal wiederholt wurde und mit einem Chor endigte; der zweite war eine bloße Wiederholung des Tones B, während die Worte in beiden Fällen keine Bedeutung hatten. [7]

Fragen wir nach der Ursache dieser beständigen Wiederholungen in der primitiven Musik und Poesie, so müssen wir darauf die Antwort geben, daß dem Naturmenschen die Ge-

[1] Turner, *Samoa,* p. 125; Polynes, p. 211.

[2] Siebold, *l. c.,* p. 48.

[3] Lesseps, *l. c.,* I. p. 104. Daria ist in Zentral-Asien auch die gebräuchliche Bezeichnung für Fluß.

[4] Burckhardt, *l. c.,* p. 47.

[5] Grout, *l. c.,* p. 193, mit Beisp.

[6] Buchner, *Kam.,* p. 29.

[7] F. Poole, *l. c.,* p. 322.

staltungskraft mangelt, seine Erfindung zu einem größeren Ganzen auszuarbeiten. Sein Ideenkreis ist zu armselig im Verhältnis zu dem Reichtum seines Gefühlslebens. Das Kind befindet sich genau in derselben Lage, und so oft es in seiner momentanen Laune etwa einen Reim erdichtet hat, wiederholt es ihn unzähligemal. Dadurch erst versenkt es sich in die ihm notwendige Stimmung, deren Zeitdauer seine Intelligenz nicht mit hinreichender Abwechslung ausfüllen kann. Im Grunde sagt jeder lyrische Dichter nur einen Gedanken unzähligemal, aber immer in anderen Worten, immer in neuen Bildern.

Indes kommt auch der „Naturmensch" zu höheren Formen der Poesie, selbst abgesehen von der dramatischen Darstellung, die ihm von vornherein ein natürliches Vorbild eines größeren Ganzen gibt. So haben manche Gesänge der Australier einen sachlichen Text, und wenn auch monotone Wiederholungen durchaus nicht vermieden werden, so ist doch ein bestimmter Gedanke da, der zum Ausdruck kommt.[1] Topinard sagt von diesen Liedern: „Les paroles en roulent sur des sentiments doux, plus souvent sur des idées de vengeance et de représailles, et se transmettent de père en fils et de tribus en tribus verbalement."[2] Auch bei den Neu-Seeländern enthalten zahlreiche Gesänge „schöne Gedanken"; die Verse haben in der Regel kein abgemessenes Zeitmaß, denn ihr Hauptzweck ist, sich der Melodie anzupassen. Ihr Gegenstand ist die Liebe, der Krieg, Klagen und historische Tradition;[3] auch Schlummerlieder kommen vor.[4] Für den Maori-Redner, der in vielen Fällen zugleich Dichter und Sänger ist, ist die Nacht die eigentliche Zeit seiner Wirksamkeit. Wenn sich alle zur Ruhe begeben haben, tritt er heraus vor seine Hütte und singt in lautem, schrillem Ton einen Gesang, der von dem Gegenstand handelt, über den er nachher zu sprechen wünscht. Seiner

[1] Die beste Sammlung guter australischer Liedertexte bei Grey, *Austr.*, p. 310 fl.

[2] Topinard, *L'Australie*, p. 72. [3] R. Taylor, *l. c.*, p. 306.

[4] Dieffenbach, *l. c.*, II. p. 27.

Rede antwortet bald ein anderer, und die Diskussion wird den größten Teil der Nacht über aufrecht erhalten.[1]

Bei den Hottentotten preist die Mutter die Vorzüge ihres Kindes, indem sie alle Teile seines Körpers berührt und küßt, die sie zu besingen im Begriffe steht. Die Geschlechtsteile hingegen werden nur berührt und nachher die Finger geküßt; auch sie aber werden in natürlicher Naivität gepriesen und besungen.[2] Buschmänner, Hottentotten, und Waganda haben überdies Tierfabeln, die keinen geringen Grad von Phantasie, und scharfe Beobachtungsgabe verraten.[3] Die Kaffern hingegen haben, wie schon früher erwähnt, nur den Krieg, das Vieh, und das übertriebene Lob des Herrschers zum Gegenstand ihrer Gesänge verwendet. Gardiner erwähnt auch Jagdgesänge. Jedes Lied hat seine eigene Melodie, es wird von Chören gesungen und bei öffentlichen Aufführungen vom König selbst (der ja seine Lobgesänge auch dichtet) dirigiert. Nicht selten hat es die Form eines Frage- und Antwortspiels zwischen Männern und Frauen. Soll ein Gesang beendigt werden, dann eilen Herolde die Front der Sänger entlang, und stoßen dabei den Laut O, O, O aus; das bedeutet den Schluß des Chores.[4] Diese äußerste Einfachheit der Kafferntexte ist zugleich ein Beispiel dafür, daß auf ganz primitiven Kulturstufen die Poesie der Liebe noch selten, wenn nicht ganz unbekannt ist. Deshalb ist Engels Vermutung nicht ganz richtig, daß „Liebesgesänge über die ganze Erde verbreitet sind".[5] Schon aus den allgemeinen Bemerkungen war zu entnehmen, daß sie bei einer ganzen Anzahl von Stämmen fehlen. Die Kongovölker haben sie, doch sie besingen ebenso oft den Krieg, die Jagd und den Palmwein.[6] Die Lieder der Hassanyeh-Stämme am weißen Nil werden zum Lobe irgend eines beliebten Mitgliedes des Stammes gesungen, oder sind eine Erzählung seiner

[1] R. Taylor, *l. c.*, p. 343.
[2] Hahn, *l. c.*, I. p. 2; Ploss, *Das Kind*, II. p. 76.
[3] Ratzel, *l. c.*, I. p. 466.
[4] A. Gardiner, *l. c.*, p. 59.
[5] Engel, *Nat. Mus.*, p. 304.
[6] Tuckey, *l. c.*, p. 373.

Liebesabenteuer, oder sie preisen einen der anwesenden europäischen Gäste.[1]

Bei den Haussa gibt es Gesänge mit verhältnismäßig schönen Texten, die von einem Sänger extemporiert werden, während der Refrain vom Chor gesungen wird.[2]

Bei den Menschenopfern der Badagrier werden Lieder in folgender Weise gesungen: Das Opfer bekommt eine Flasche Rum zu trinken, und wird während des Trunks von rückwärts erschlagen. Dann wird ihm das Herz herausgeschnitten, dasselbe noch warm und blutend dem König präsentiert, der mit seinen Hauptweibern hineinbeißt. Dann wird es aufgespießt im Dorfe herumgetragen und dazu gesungen:

> As we gaze upon the slain,
> Courage mounts in every vein:
> Hearts of iron — breasts of steel,
> Bold Badagrians reveal.[3]

Die Gesänge der Murzuk (Sahara), gespielt von Frauen auf dem Erbab, oder von jungen Arabern, sind alle hübsch und von klagendem Ton; die Sprache der Sudanesen klingt überhaupt sehr musikalisch, ihre Liedertexte sind längere, zusammenhängende Erzählungen.[4]

Bei den Sioux-Indianern in Nordamerika sind Schlummerlieder beliebt.[5] Auf Nukahiwa hörte Langsdorf einen Gesang in Form einer Kriegsszene, deren Inhalt folgender war: Einer der Leute fing an zu erzählen, er sehe ein Feuer auf einer benachbarten feindlichen Insel; er fragte: Wo ist das Feuer? Darauf antwortete ein anderer: auf Tanata. Nun knüpfte sich an diese Frage die Vorstellung von Krieg und Rache auf der einen, Trauer und Mitleid mit den Besiegten auf der anderen Seite, und endete mit einem Hinweis auf die glückliche Zeit, wo die Bewohner von Nukahiwa im stande sein werden, sich von Menschenfleisch zu nähren.[6] Auch auf Samoa haben

[1] Petherick, *l. c.*, p. 139.
[2] Lander, *Rec. of Clapp.*, I. p. 296.
[3] *Ibid.*, II. p. 260—263.
[4] Lyon, *l. c.*, p. 173.
[5] Greenwood, *l. c.*, p. 17; Ploß, *Kind*, II. p. 76.
[6] Langsdorf, *l. c.*, I. p. 164 fl.

viele Gesänge die Form von Frage und Antwort, die von zwei Parteien ausgehen; in dieser Weise singen die Eingeborenen während der Arbeit, auf dem Marsche oder in ihren Kanoes.

Auf diese Form dramatischer Gesänge möchte ich hier besonders aufmerksam machen. Man braucht sich nur das Bild eines solchen Frage- und Antwortspieles mit einem oder zwei Solosängern und den dahinter stehenden Chören des ganzen Stammes vorzustellen, um in ihm den Ahnherrn eines alten Bekannten aus dem klassischen Altertum wiederzuerkennen. War doch das älteste griechische Drama auch nichts anderes als ein Chorspiel mit ursprünglich nur einem, später zwei und mehr Schauspielern. Sein Name (Tragödie, von τράγος, der Bock) deutet auch den Ursprung aus der Tierpantomime an, in der das damals wichtigste Tier, der Bock der griechischen Ziegenhirten, die bedeutendste Rolle spielte. Wie überall, so kam auch in Griechenland, der religiöse Zweck (die Bacchusverehrung) erst später hinzu. Ein Trinkgelage mag ja gleich ursprünglich damit verbunden gewesen sein, wie bei den Festen der „palm-wine-season“, welche die Angola in Afrika feierten.

Nicht selten enthalten die Lieder der Samoaner sarkastische Bemerkungen über Personen oder ganze Dörfer, deren Bewohner nicht beliebt sind und vor deren Hause dann ein derartiger Gesang aufgeführt wird. Schon oft haben diese Spottlieder zu ernsten Kriegen geführt.[1] Auf Tahiti haben die Eingeborenen historische Balladen. Schon die Kinder werden im „Ubus“ unterrichtet, d. i. in Gesängen, die eine Art religiöse Legende enthalten. Die eigentlich historischen Gesänge sind für die Tahitier geradezu eine klassische Autorität, auf die sie sich berufen, um irgend einen streitigen Punkt in der Geschichte zu entscheiden.[2] Diese Art von Gesängen bedeutet zweifellos den größten Fortschritt, den ein wenig zivilisiertes Volk in der Dichtkunst machen kann. Sie ist deshalb auch eine seltenere Erscheinung, die in der ältesten Urzeit nicht anzutreffen ist. Ein Fortschritt anderer Art scheint es mir zu

[1] Turner, *Polyn.*, p. 345. [2] Ellis, *Pol. Res.*, I. p. 286.

sein, wenn die Negritos auf den Philippinen über ihre eigene Lage reflektieren. Schadenberg hörte hier einen Gesang, dessen Text die einfachen Worte waren: Wir sind arme Leute und führen ein elendes Leben.[1] Nicht oft begegnen wir bei Naturvölkern einer solchen Erkenntnis des eigenen Elends. Sie verlangt Vergleichung und Beobachtung und verrät immerhin die bestehende Tendenz nach Fortschritt und Verbesserung der sozialen Lage.

Die Gesänge der Kamtschadalen feiern nicht den Tod heroischer Vorfahren, nicht Jagd- oder Kriegserlebnisse. „Ihre Balladen haben einen melancholischen, phantasievollen Charakter, offenbar angeregt durch Trauer, Liebe durch Gemütsbewegungen, wie sie im häuslichen Leben leicht vorkommen.“ „Die Musik hat einen wilden, uns befremdenden Klang, sie erweckt in uns den Gedanken an Kummer und Sorge und eine wehmütige Erinnerung an etwas, was für immer entschwunden ist.“[2] Ich glaube, Kennan hat hier mehr in diese Lieder hineingelegt als die Kamtschadalen selbst. Jenen Eindruck soll insbesondere der Gesang „Penjinski“ gemacht haben, den die Bewohner von Lesnoi sangen. Ihre Tanzmelodien sollen sehr lustig sein und Staccato Passagen enthalten, die ohne jede Abwechslung unzähligemal wiederholt werden.

Eine andere, ebenfalls fortgeschrittenere und auf höheren Entwicklungsstufen ziemlich häufige Form der Verbindung von Text und Musik ist die, welche sich unserem Rezitativ nähert. Mit besonderem Nachdruck muß ich darauf aufmerksam machen, daß es keineswegs auf den primitivsten Kulturstufen zu finden ist, schon deshalb nicht, weil es eine entwickelte Sprache voraussetzt, daß aber dort, wo das Rezitativ vorhanden ist, immer noch die ursprüngliche primitivste Form der Musik (der taktmäßige Chorgesang) zugleich vorkommt. Diese zwei Klassen haben wir bei manchen Stämmen schon in den „Allgemeinen Bemerkungen“ (Kap. I) unterschieden, so bei den Singhalesen, auf den Tonga-Inseln, den Karok-Indianern. Bei anderen

[1] Schadenberg, *l. c.*, p. 145. [2] Kennan, *l. c.*, p. 161.

Stämmen ist ein Rezitativ von vornherein unmöglich: „Die Barea und Bazena (im Lande der Kunama, Abessinien), die eine ganze Reihe weiser Gesetze haben, sind auch sehr liederreich und haben viel mehr Melodien als alle ihre Nachbarn. Ihr Nachtgesang (Goila) ist weit und breit berühmt. Das Rezitativ, das den Tigré und den Tóbedauie eigen ist, paßt schon zur Sprache nicht.“ [1]

Bei den Andamanen ist der Gesang manchmal eine „bloße Wiederholung derselben Note oder einiger weniger Noten, wie das in der Musik des Ostens oft vorkommt. Diese Eigentümlichkeit hat schon manchen verleitet, die Sologesänge der Andamanen Rezitative zu nennen“. Nach Portmans Erfahrung ist diese Bezeichnung durchaus unstatthaft. [2] Die Musik ist niemals „Handhabe zum Verständnis der Gesänge“, [2] scheint also nicht ohne weiteres aus einem natürlichen Tonfall der Sprache hervorzugehen. Der Chor wird immer streng im Takt gesungen.

Ausdrücklich erwähnt wird das Rezitativ von Thomson. Seine Zanzibarträger waren geistig aufgeweckte Leute. Sie tanzten, sangen, und schlugen Takt mit den Händen. Daneben gab es Rezitative und fröhliches Jauchzen. [3] Gueßfeldt beschreibt ein Fest zu Nkondo, das aus Tänzen, rhythmischen Gesängen und Trommelschlag bestand. Während dessen erhob sich zeitweise ein einzelner Mann und improvisierte einige Zeilen, worauf der Chor antwortete. [4] Die geselligen und häuslichen Lieder der Yoruben und Borghus sind Rezitative und gerade das Gegenteil der öffentlichen und Nationallieder. [5] Zu Katafungi (Westafrika) hörte Lander die Eingeborenen singen: „es schien etwas sehr komisches zu sein, in Form eines Rezitativs, und sie hielten Takt, indem sie in die Hände klatschten.“ [6]

[1] Munzinger, *l. c.*, p. 535. Das Tigré ist eine der abbyssinischen Hauptsprachen, also sehr hochentwickelt (*ibid.*, p. 539), so ist auch die Beduinensprache Tobedauie (*ibid.*, p. 341).

[2] Portman, *l. c.*, p. 184.

[3] Thomson, *Centr. Afr. Lak*, I. p. 96.

[4] Gueßfeldt, *l. c.*, p. 76.

[5] Lander, *Rec. of Clapp.*, I. p. 290.

[6] *Ibid.*, p. 256.

Die Malaien auf Sumatra (die „Italiener des Ostens") bringen ihre Mußestunden mit Gesängen zu, deren Texte Sprichwörter enthalten, oder deren Anwendung auf Ereignisse des täglichen Lebens. Manche davon werden eigens eingeübt; sie sind eine Art Rezitativ, das bei ihren Festen produziert wird; andere werden extempore vorgetragen.[1] Solche extempore Vorträge einzelner Sänger kommen wiederholt während einer Pause des streng taktmäßigen Chorgesanges vor, mit dem sie abwechseln, sie sind aber deshalb durchaus weder die einzige noch die ursprünglichste Musik, sondern nur eine bestimmte Verbindung der Musik mit zusammenhängender, also entwickelterer Sprache und Poesie. Dieser Unterschied zweier Formen der Musik, der schon bei so vielen Naturvölkern auffiel, wird noch ausdrücklich festgehalten in Kulturperioden, wo eine eigentümliche rezitativische Vermischung von Sprache und Gesang einen Bestandteil des Gottesdienstes ausmacht, die bei unserer ethnologielosen Geschichtsbetrachtung leider nur zu oft als eine Art Primitive-Zustand der Musik angesehen wird.

Noch die alten Armenier unterschieden zwischen der Rezitation der Psalmen und dem Gesang derselben. Beide Arten waren abwechselnd beim Gottesdienst gebräuchlich.[2] Ibu Chaldun, ein arabischer Schriftsteller der letzten Periode der Araberherrschaft in Spanien („der Montesquieu des Orients"), sagt, daß die Araber von alters her die Improvisation kannten, während Gesang und Musik sehr roh waren. Erst später, als sie mit fremder Kultur bekannt wurden, nannten sie die Modulation der Stimme „Gesang", und unterschieden ihn von der Deklamation des Korans und ihren Gebeten, die sie „Taghjir" nannten.[3] Es steht somit fest, daß die Araber den Koran rezitativisch vortrugen, und diesen Stil genau vom eigent-

[1] Marsden, *l. c.*, p. 197.

[2] Petermann, *l. c.*, p. 366; armenische Notenschrift (Alphabet) bei J. J. Schröder, *l. c.*, p. 243 fl., Musikbeispiele, *ibid.*, p. 370—371.

[3] Kiesewetter, *l. c.*, p. 10.

lichen Gesang unterschieden, der seit jeher etwas anderes war als die rezitativische Improvisation.

Es kommt allerdings vor, daß die erhöhte Leidenschaft des Sprechers zu einer erhöhten Modulation der Sprache führt. Ein diesbezügliches Beispiel erzählt Martius: „Wenn der Botocude etwas sehnlich wünscht und verlangt, oder in Leidenschaft gerät, so erhebt er die Sprache zu einem monotonen Gesang. Es ist, als wenn er die Armut seines Ausdruckes durch die erhöhte Stärke des Lautes ersetzen wollte.“[1] Ebenso sagt Gueßfeldt: „Die Neger sind ausgezeichnete Redner und sprechen stundenlang ohne Ermüdung. Manchmal geht ihre Rede in ein singendes Rezitativ über, in welchem Anklänge an eine klagende Melodie bemerkt werden mögen und in welche die Umstehenden einstimmen.“[2] Allein diese Beispiele beweisen nur das, was in ihnen selbst enthalten ist, daß wir nämlich in der Aufregung die Sprache unter Umständen mehr modulieren; erst wenn Musik schon anderweitig entstanden und bekannt ist, wird diese Modulation als der musikalischen Modulation ähnlich erkannt und zur Melodie und zum Gesang umgewandelt. Daß dieses Übergehen von der Sprache zum Gesang kein Beweis für den Ursprung der Musik aus der Sprache ist, erhellt schon daraus, daß es ebensogut Beispiele für das Gegenteil gibt, ohne daß jemand daraus auf einen entsprechenden Ursprung geschlossen hätte. Wie oft versenkt sich der Komponist so tief in die Stimmung, die ihn beherrscht, daß er schließlich zum Wort greift um derselben den bestimmten wünschenswerten Ausdruck zu verleihen. Die Beispiele in der Musikliteratur sind so zahlreich und so allgemein bekannt, daß ich sie nicht erst zu erwähnen brauche. Aber auch der Sänger kommt nicht selten im Affekt dazu, die Melodie fallen zu lassen und ein bestimmtes Wort, oder einen Satz zu sprechen, weil sich der Affekt auf einen bestimmten Gedanken zugespitzt hat und in dieser Bestimmtheit der Höhepunkt des Ausdrucks liegt. Eines ist psychologisch gerade so

[1] Martius, *l. c.*, p. 330, Anm. [2] Gueßfeldt, *l. c.*, p. 84.

richtig wie das andere, es kommt ganz darauf an, worauf man ausgeht. Vom künstlerischen Standpunkt kann man ja sagen, daß Musik immer Musik, und Sprache immer Sprache bleiben soll, aber tatsächlich geht im gewöhnlichen Leben Tonlosigkeit in Modulation ebensooft über, wie Modulation in Tonlosigkeit. Im indischen Drama, das ursprünglich gesungen wurde, ist später der Gesang durch Sprache ersetzt worden.[1] Hier ist also Gesang in Sprache übergegangen.

Ein singendes Sprechen, eine Art Sprachgesang, ist auch in der gewöhnlichen Sprache (nicht erst in der leidenschaftlichen) auf primitiver Kulturstufe weit üblicher als heutzutage. Merkwürdigerweise sind gerade die Völkerschaften, bei denen der Sprechgesang am üblichsten ist — die Indo-Chinesen (Japanesen) — in der Entwicklung der Musik nicht weiter gekommen, das intellektuelle Element der Sprache hielt das emotionale vollständig nieder, und ihre Ton-„Kunst“, ist eine trockene Spekulation, die für sie Wissenschaft ist. Dahin also hat der Sprachgesang historisch tatsächlich geführt: zur Scholastik — einem Surrogat der Wissenschaft — nicht zur Kunst, am allerwenigsten zur Musik in unserem Sinne.

Tonfall und Accent sind ein charakteristisches Merkmal der chinesischen Sprache, und sämtliche Indochinesische Stämme haben ihn ihrer Sprache einverleibt. Die Siamesische Sprache hat den reichsten Tonfall, weniger die Sprache in Birma, nur die Kambodischen Sprachen und die Umgangsprache der Laos hat gar keinen Tonfall. In den einheimischen Hokkëen (Fokiëen) Wörterbüchern für die Aussprache, sind die chinesischen Buchstaben in acht Klassen eingeteilt, in Übereinstimmung mit der Zahl der Töne. Die bloße Modulation der Stimme vermag in Siam und Birma die Bedeutung eines Wortes vollständig zu ändern.[2] Die japanesischen Gesandtschaften pflegten bei ihrem Empfange an europäischen Höfen zu singen.[3] Die Dahome-Sprache, vom Volke Ffou, von den Portugiesen Lingoa

[1] Lassen, *l. c.*, II. p. 504. [2] Bastian, *On the Ind. Chin. Alph.*, *l. c.*
[3] Billert, *l. c.*

Geral genannt, ist wie das Popo eine der armseligsten und unentwickeltsten Sprachen der großen und reich entwickelten Yoruba-Sprachen. Wie das Chinesische beruht es zum großen Teil auf dem Tonfall. Das Wort, das wir etwa „So“ schreiben würden, bedeutet dort, je nach der Modulation der Stimme, mit der es gesprochen wird: heute, morgen, Pferd, bring (Imp. und Wurzel), Donner, Stock. Auch ein und dieselbe Aussprache des Wortes „Do“ hat ein Dutzend verschiedene Bedeutungen.[1] Es ist bezeichnend, daß diese Bedeutung des Tonfalls bei entwickelteren Sprachen ganz entfällt. Aber auch ursprünglich ist der Zusammenhang zwischen Tonfall und Bedeutung kein kausaler, notwendiger oder innerlicher, in dem Sinne, daß von Natur aus einem bestimmten Tonfall eine bestimmte Bedeutung zukommen müsse, das Verständnis des Tonfalls beruht ontogenetisch und philogenetisch lediglich auf Erfahrung und gegenseitiger Übereinkunft.[2]

Einen singenden Ton in der Sprache (ohne daß dessen Einfluß auf die Bedeutung der Worte erwähnt wäre) bemerkte Foster auch auf den Inseln Amsterdam und Middelburgh,[3] Wilkes bei den Feuerländern.[4] Weniger auffallend ist das Vorkommen eines Singtones in der Sprache bei feierlichen Gelegenheiten, wie der Verkündigung des Sieges nach einem Ringkampfe.[5] Die Fidschi-Insulaner erklären durch eine humoristische Legende ihre Sitte des Tätowierens bei Männern, statt des Tätowierens bei Frauen, das auf Tonga üblich ist. Der Bote, der die Nachricht von Tonga bringen sollte, hatte sie dort in seinem singenden Tone eingelernt, stolperte am Wege und sang infolge dessen die Botschaft verkehrt.[6] Dürfen wir daraus schließen, daß dort ein singender Ton in der

[1] R. F. Burton, *Notes on Dah., l. c.*, p. 313.

[2] Sehr interessante und gründliche Untersuchungen über diesen Punkt, wie über die Bedeutung des Tonfalls in primitiven Sprachen bei Tylor, *Prim. Cult.*, I. p. 151.

[3] Pink, *Collect.*, vol. XI, p. 678; Foster, *l. c.*, p. 425.

[4] Wilkes, *l. c.*, I. p. 125.

[5] Pink, *Collect.*, XI. p. 680.

[6] Williams, *l. c.*, p. 138.

Sprache, zuweilen auch bei gewöhnlichen Mitteilungen üblich war? — Die Narrinyeri-Stämme in Australien haben für „ja“ eine Art Grunzlaut. Derselbe Laut mit einem anderen Tonfall bedeutet „Nein“. Überhaupt haben sie zahlreiche unartikulierte Töne, welche die Stelle unserer Interjektionen vertreten. So „Kai, hai“ als Ausdruck der Verwunderung; die Frauen sagen „Kaw, kah, kah“, wenn sie ihre Freunde grüßen; „es klang wie das Krächzen einer alten Krähe“.[1]

Bei den Indianern Nordamerikas hat Baker an zahlreichen Musikbeispielen die Existenz zweier verschiedener Formen der Musik nachgewiesen, des Rezitativs und des taktmäßigen Chorgesangs. Dieser letztere ist auch seiner Meinung nach die ältere Form. Er hat dafür folgende Gründe: 1. Das charakteristische Merkmal des primitiven Gesanges war die Gemeinschaftlichkeit des Vergnügens. 2. Wir finden eine ununterbrochene Reihe von einfachen rhythmischen Gesängen bis zu vollendeten Liedern in strengem Zeitmaß (Baker zitiert 32 Beispiele, die er selbst, und 11, die andere niedergeschrieben haben). 3. Die taktmäßige Form ist fast von allen Schriftstellern über die N. A. Indianer erwähnt. 4. Rezitative haben einen Fluß der Worte und eine Deutlichkeit des Ausdrucks, die mit primitivem Gesang unvereinbar sind.[2]

[1] Taplin, in Woods *l. c.,* p. 143.
[2] Th. Baker, *l. c.,* p. 47.

VII. Tanz und Musik.

Es ist kaum möglich, von den Anfängen der Musik zu sprechen, ohne dabei zugleich der verschiedenen Tänze zu gedenken, mit denen sie auf das innigste verbunden sind. Diese Vereinigung ist nicht etwa eine zufällige, die unter Umständen getrennt werden kann, wie bei der Poesie und Musik; sie ist mehr als eine bloße Verbindung, sie ist ein einheitlicher Organismus, der erst später zu einem selbständigen musikalischen Seitenzweige führt, so einheitlich, daß wir uns weder einen primitiven Tanz ohne primitive Musik, noch diese ohne jenen vorstellen, geschweige denn durch ethnologische Beispiele erklären können.[1] In dieser Beziehung ist Richard Wagner auf der richtigen Spur gewesen — wie überall, wo er rein intuitiv seinem Genius folgte — als er die Urform der Musik aus der Tanzkunst ableitete. Ich glaube aber, daß er die weitere Ausführung dieses Gedankens verfehlt hat, als er die Dichtkunst als dritte gleichberechtigte Kunst der Urform der Musik beigesellte (er deutet zu diesem Zwecke bekanntlich sogar die Schreibart Tichtkunst an).[2] Später entstanden, trotz emotionalen Einflusses doch auch auf den Intellekt angewiesen, hat sich die Poesie stets eine selbständige Stellung bewahrt, die zwar allerlei Anknüpfungspunkte bot, aber in keiner Verbindung einen einheitlichen Organismus bildete. So gibt es denn schon auf primitivster Kulturstufe nicht nur eine Poesie ohne Musik (was beim Tanz ganz undenkbar wäre), es gibt

[1] „In Afrika läßt sich Gesang von Tanz ebensowenig trennen als die Farbe von der Haut. Ein Afrikaner würde nicht eine Woche leben können, ohne dieses Vergnügen.“ Lander, *Rec. of Clapp.*, I. p. 293.

[2] R. Wagner, *l. c.*, III. p. 122.

sogar umgekehrt auch eine Vokalmusik ohne Poesie, ja ohne Worte, während sich das Rezitativ und der Sprachgesang, ein Zwitterding verhältnismäßig späteren Datums, als absolut nicht entwicklungsfähig erwiesen hat. Erst später wird Vokalmusik eine Verbindung, aber immer noch zweier verschiedener Künste, während Tanzmusik ein Ganzes ist und bleibt und als solches gemeinsamen Entwicklungsschicksalen unterworfen ist. Wir dürfen uns dabei freilich nicht bloß Tanz im ausschließlich modernen Sinne vorstellen, sondern im Sinne von geordneter regelmäßiger Bewegung überhaupt, nicht selten — gerade auf primitivster Stufe — verknüpft mit pantomimischer Darstellung. Zur Erklärung dieser Erscheinung wollen wir zunächst einige allgememeine ethnologische Bemerkungen über den Tanz vorausschicken.

Corry erzählt einmal, daß in Afrika alle Nächte mit Tänzen verbracht werden. Nach Sonnenuntergang ertönt in jedem Dorfe Gesang und Instrumentalmusik. Dörfer, die in einer Entfernung von einer englischen Meile liegen, singen oft abwechselnd denselben Gesang stundenlang, und die Jugend beider Geschlechter lauscht den weither erschallenden Klängen mit größter Aufmerksamkeit und sichtlichem Vergnügen. Bei allen Gelegenheiten der Freude oder Trauer ist man gewöhnt zu tanzen. Auch gibt es monotone Gesänge, zuweilen zart und angenehm, zuweilen wild und stürmisch, aber immer von einer langsamen Bewegung begleitet.[1] Den Hottentottentanz beschreibt Webster als ein „ludicrous shuffling“, und die Musik der Gurah erzielte denselben Erfolg wie die von „Neil Gows fiddle“, „die die schottischen Mädel mit den Fersen hinten ausschlagen machte“.[2] Einige Tänzer ergriffen die Türpfosten und schlugen Takt, andere lehnten sich an einen Stuhl und stampften mit den Füßen. Taktschlag und Gesang waren ein Ausdruck, hervorgegangen aus dem Bedürfnis nach taktmäßiger Bewegung. Wenn die Betschuanas tanzen wollen, so stellen sie sich in einem Kreise auf, jeder Tänzer nimmt seine Rohr-

[1] Corry, *l. c.*, p. 153. [2] Foster, *l. c.*, p. 275—276.

pfeife und bläst darauf, wann es ihm beliebt. Rings um die Tänzer ist ein äußerer Kreis von Frauen und Mädchen, die deren Bewegungen folgen und dazu durch Händeklatschen Takt schlagen.[1] Dasselbe Taktbedürfnis finden wir bei den Makalaka, die ihre Tänze mit Paukenschlag und Gesang begleiten. Die Ausführung erinnert lebhaft an die europäische Quadrille.[2] Die Makololo tanzen mit solcher Aufregung und Wildheit, daß ihre Tänze einer Szene in einem Irrenhaus gleichen. Sie fragten oft, ob weiße Männer auch tanzen und Livingstone gab darauf eine Auskunft, die, wie er sagt, nicht dazu diente, eine gute Meinung von den Europäerinnen zu verschaffen.[3] Die Eingeborenen von Obbo begannen ihren Tanz, indem sie alle in eine wilde, aber angenehm klingende Melodie im Chore einstimmten. Die große Trommel gab den Takt an, und alle die kleinen Trommeln fielen zu Zeiten mit solcher Präzision ein, als wenn sie alle nur ein Instrument gewesen wären.[4] Auch die Wanyamwezi (Ostafrika) begleiten ihre wilden Sprünge und ihr Fußstampfen, das sie Tanz nennen, mit Gesängen und Trommelschlag, die Sidis mit Händeklatschen und Fußstampfen, alles streng im Takt und mit unverkennbaren Anzeichen der Freude.[5] Sehr genügsam sind in dieser Beziehung die Ovambo, deren Tanz eher einer Prozession gleicht.[6] Die sudanesischen Soldaten hingegen tanzten so ausgelassen eine Art Cancan, daß Long auf die Vermutung kam, der berühmte Tanz des Jardin Mabille müsse hier seinen Ursprung haben.[7] Die Barâbras in Ägypten sind vollendete Künstler in der Ausführung schwieriger rhythmischer Effekte. Sie führen bei ihren Tänzen andere Rhythmen mit den Händen und andere mit den Füßen aus, wenn auch beide innerhalb desselben Taktes.[8]

Zu Katunga (Sudan, Hauptstadt des Reiches Yoruba) machten die Eingeborenen derartige Luftsprünge beim Tanze, daß man

[1] Wood, *l. c.*, I. p. 329.
[2] Mauch, *l. c.*, p. 43.
[3] Livingstone, *l. c.*, p. 225.
[4] Baker, *Albert Nyanza*, I. p. 314.
[5] Grant, *l. c.*, p. 66.
[6] Ratzel, *l. c.*, I. p. 356.
[7] Ch. Long, *l. c.*, p. 71.
[8] Villoteau, *l. c.*, p. 128.

hätte glauben können, sie haben keine Knochen.[1] Zu Wowo arrangierten 90—100 Weiber religiöse Prozessionen, bei denen sie im Takt zur Musik von Trommeln und Pfeifen marschierten und ihre schrillen Stimmen erschallen ließen. Sie gingen paarweise mit Zweigen in der Hand, die sie taktmäßig schwenkten; es soll ein ungemein groteskes Schauspiel gewesen sein.[2] Moore erzählt von den Negerinnen, daß sie stets hoch erfreut sind, wenn sie einen weißen Mann haben, der mit ihnen tanzt und trinkt. Gehört das Getränk einem Europäer, den sie noch nicht gut kennen, so lassen sie ihn immer zuerst trinken, weil sie fürchten, vergiftet zu werden.[3] Die Tänze der Guanches (Urbevölkerung der kanarischen Inseln) weichen von denen anderer Naturvölker insofern ab, als sie die einzigen sind, die paarweise getanzt werden, nicht im Ensemble des ganzen Stammes, wie sonst überall auf primitiver Entwicklungsstufe. Vielleicht ist auch diese Sitte auf uns unbekannte Einflüsse der Kultur zurückzuführen.[4]

Wir sehen, worauf es bei allen diesen Tänzen ankommt: auf den Takt; dieser aber ist ebensogut ein psychisches wie physisches Bedürfnis. Das erstere ist, wie alles Psychische im Menschen, ein Produkt des gesellschaftlichen Charakters jener Tänze, der den einzelnen zwingt, mit einer Anzahl anderer Mitwirkender die nötige Ordnung und Einheit in den Tanz zu bringen, das letztere (das physische Bedürfnis) entsteht aus der Notwendigkeit, eine im Augenblick unbeschäftigte Kraft an eine selbstgewählte Tätigkeit zu verschwenden. Taktbedürfnis und Taktbewegung, Musik und Tanz, sind wie innen und außen, zwei verschiedene Seiten desselben Ausdrucks.

Weitere Beispiele des Chortanzes in anderen Erdteilen werden dieselbe Erscheinung bestätigen. In einer reichen und ausführlichen Sammlung australischer Tänze hat B. Smith auf die Übereinstimmung von taktmäßigem Tanz mit entsprechen-

[1] Lander, *Rec. of Clapp.*, I. p. 115.
[2] *Ibid.*, II. p. 121. [3] Astley, *Collect.*, II. p. 280.
[4] Barker und Berthelot, *Hist. nat. Can.*, I. p. 155; Berthelot, *Memoire*, p. 202.

der Musik aufmerksam gemacht.[1] Die interessantesten Tänze finden statt, wenn ein Stamm den anderen einladet. „Es ist ganz überraschend, zu sehen, wie dann der Takt eingehalten wird, und wie wunderbar die Bewegungen der Tänzer mit der Musik im Einklang stehen. Da gibt es keine Verwirrung, keine Unregelmäßigkeit, keinen Fehler.“[2] Wenn immer ein findiger Kopf („gifted individual“) einen neuen Tanz oder Gesang eingeführt hat, dann wird ein allgemeines Freudenfest veranstaltet. Freund und Feind sind gleich willkommen, und jede Art von Gegnerschaft kommt während der Festlichkeit nicht zum Ausdruck.[3] Die primitive Kunst also bringt schon spielend zu stande, was sonst keiner anderen Macht gelingen würde; so ist sie ganz unbewußt und absichtslos die edelste und wirksamste Quelle moralischer Regungen.

Den großen rhythmischen Effekt des Kriegstanzes der Maoris haben wir bereits im 1. Kapitel erwähnt. Er sieht so fürchterlich aus, daß die friedlichen Bewohner von Otahiti, die an Bord eines Schiffes einen solchen Tanz sahen, aus Furcht davonliefen.[4]

Von Tongatabu berichtet Cook einen Tanz, zu dem ein Chor von 40—60 Männern Musik machte, und das mit solcher Präzision, daß die Aufführung den Eindruck machte, als ginge sie von einem einzigen Mann aus. Während des Tanzes wurden auch einzelne Sätze rezitiert.[5] Dasselbe sagt Cook von einem Tanz auf Hapai; auch hier hatte man den Eindruck, daß eine einzige große Maschine arbeite.[6] Auf den Markesas-Inseln ist Gesang und Tanz ebenfalls verbunden und von Händeklatschen begleitet.[7] Auf Hawaii gibt es eigene Truppen von Sängern und Tänzern, die ihre Kunst gegen Bezahlung zum besten geben.[8] Von den Tänzen und Gesängen der Negritos auf den Philippinen erzählt A. B. Meyer, daß sie sich be-

[1] B. Smyth, *l. c.*, p. 166—176. [2] Eyre, *l. c.*, II. p. 229—241.
[3] Oldfield, *l. c.*, p. 256—258. [4] Beechey, *l. c.*, I. p. 222.
[5] Cook, *3d voy.*, III. p. 295; Pink, *Coll.*, XI. p. 678, 679.
[6] Cook, *ibid.*, I. p. 248; Pink, *Collect.*, XI. p. 667.
[7] Meinicke, *l. c.*, p. 255. [8] Meinicke, *l. c.*, II. p. 306.

schränken „auf ein im Kreise um ein Mädchen Herumspringen, mit Stampfen der Füße und monotonen Wiederholungen derselben zufälligen und sinnlosen Phrase, wie man das so oft antrifft und wie ich es u. a. auch bei wilden Stämmen auf Celebes in der Bucht von Tomini fand.“[1] Auf den Karolinen soll einer der dort üblichen Tänze dem französischem „branle des capucins“ ähnlich sein; auch er ist von einem monotonen Gesang begleitet.[2] Die von Freycinet zitierte Melodie ist mehr französisch als einheimisch. Die Einwohner auf Radack führen besonders am Abend, im Kreis um ein hellloderndes Feuer versammelt, ihre „sitzenden Liedertänze“ auf. Berauschende Freude ergreift dann alle, und sämtliche Stimmen vereinigen sich zu einem Chor. Diese Lieder gleichen denen der O-Waihier, sie sind aber roher, verzerrter; der allmählich gesteigerte Gesang artet zuletzt in Geschrei aus.[3] Das höchste und einzige Gut dieser Leute sind Boote und Trommeln, „welche schon ihre Kinderspiele ausmachen“. Die Eingeborenen von Batavia stellen sich bei ihrem Tanz „minari“ in zwei Reihen auf, bewegen den Körper nach rechts und links, drehen beide Hände und Arme im Kreise in entgegengesetzter Richtung und singen dazu einen langsamen, klagenden Gesang, begleitet von einer Anzahl Gongs verschiedener Größe.[4] Von dem Tanz der Papuas auf Neu-Guinea sagt Rosenberg: „De dans beteekent bitter weinig en heeft veel van bokkesprongen, waarbiy men achteruit huppelt.“[5] Bei den Dayaks auf Borneo fand Bock Gesang und Tanz verbunden, die beide aus Anlaß der Geburt eines Kindes abgehalten wurden.[6] Musik begleitet auch ihren Schwerttanz, bei dem der Takt stets genau eingehalten wurde.[7] Auf Ceylon sah Davy einen Tanz der Eingeborenen, bei dem sie

[1] A. B. Meyer, *Negritos*, p. 21.

[2] Freycinet, *l. c.*, II, p. 121; Notenbeispiele, II. p. 398.

[3] Chamisso, *l. c.*, p. 115. Ich bin leider nicht in der Lage, dem Leser näher zu erklären, wie man sitzend tanzen kann, aber Chamisso sagt ausdrücklich: „sitzender Liedertanz“.

[4] Bickmoore, *l. c.*, p. 190.

[5] Rosenberg, *l. c.*, p. 93.

[6] Bock, *l. c.*, p. 78.

[7] Keppel, *l. c.*, I. p. 63.

in die Hände klatschten, sprangen, und ihre Haarlocken von rückwärts über das Gesicht warfen. Auch dieser sonderbare Tanz war begleitet von einem Gesang einfachster Gattung.[1]

Bei Besprechung der Tänze auf den Südsee-Inseln mag die Tahitische Mythe vom Kakao-Nußbaum Erwähnung finden. Nach dieser hat Tiniran, „der König der Fische", die Fische des Ozeans an sich gelockt, die sich in menschenähnliche Wesen verwandelten und mit ihm, der selbst halb Mensch, halb Fisch war, zu tanzen anfingen. Koro, Tinirans Sohn, lauschte heimlich den Lockruf für die Fische seinem Vater ab, beschwor sie nun selbst herauf, tanzte mit ihnen und unterrichtete dann die Einwohner von Mangaia in den Mysterien des Tanzes.[2]

Die Hügel-Stämme von Assam (Indien) haben Tänze, die für ein frühes Stadium des Tanzes geradezu typisch sind. Die Musiker stellen sich in der Mitte eines Kreises auf, die Tänzer springen herum und trinken in den Pausen eine Art Reisbier. Je länger der Tanz dauert, desto wilder wird er, ein Musiker fällt nach dem anderen ab und schläft den Schlaf des Berauschten bis zum nächsten Morgen.[3] Die Tänze der katschinzischen Tataren (Sibirien, am rechten Ufer des Abakan-Flusses) bestehen, wie bei den Kalmücken in taktmäßigen Bewegungen des Körpers,[4] die mit Gesang begleitet werden.

Auch die Tänze der Indianer Nordamerikas sind mit Gesang oder Instrumentalmusik einfachster Art verbunden. Bei derartigen Unterhaltungen machen die Indianer am oberen Missouri sehr ernste Mienen, die in grellem Kontrast zu den raschen Bewegungen und ihrem burlesken Aussehen stehen, so daß ein fremder Beobachter kaum zu erkennen vermag, welche Idee diesen Aufführungen eigentlich zu Grunde liegt.[5] Charlroix beschrieb schon 1721 den Kriegs- und Feuertanz der Mississaga zu Cataraqui. Er dauerte die ganze Nacht hindurch und wurde mit Begleitung der Trommel um ein Feuer

[1] Davy, *l. c.*, p. 118. [2] Gill, *l. c.*, p. 100.
[3] Murray-Ansley, *l. c.*, p. 275. [4] Georgi, *l. c.*, p. 238.
[5] Perrin du Lac, *l. c.*, p. 75.

herum getanzt. Wenn dieses ausgegangen war, nahm einer der Tänzer eine glühende Kohle in den Mund und sprang damit in der dunklen Nacht wie ein Irrlicht um den Tänzerkreis. Gegenwärtig sind die alten Originaltänze in Vergessenheit geraten. Man tanzt und singt nur mehr zu Ehren der Kirche und der — Heilsarmee (!).[1]

„Die Tänze der Indianer in Neu-Kalifornien sind wild, verschieden bei jedem Volke, die dazu gesungene oder gezischte Melodie meist ohne Worte.“ Sie lieben das Spiel, auch um Gewinn, mit rasch vorgezeigten Stäben (paar oder unpaar).[2] Besondere Tänze dieser und anderer indianischer Stämme werden ihrer Eigentümlichkeiten wegen in entsprechend sachlichem Zusammenhange erwähnt werden. Zur allgemeinen Charakteristik können indes noch einige Stämme Zentral- und Südamerikas herbeigezogen werden. Die Irokesen hatten 32 verschiedene Tänze, von denen sie für 26 völlige Originalität beanspruchten. 21 davon sind noch immer in Gebrauch.[3] Alle waren von Musik begleitet, indem Gesang und Tanz gelegentlich abwechselte. Beim Kriegstanz stieß der Führer in der Regel einen Kriegsruf aus, der von dem ganzen Chor beantwortet wurde. Es war ein greller hoher Ton, lang ausgehalten, schließlich sinkend und mit einem abermaligen plötzlichen Aufschrei endigend.[4] Das häufige Vorkommen des Tanzens im Kreise hat Baker zu der Vermutung veranlaßt, es stelle den Kreislauf der Sonne vor, welche die Indianer verehren.[5] Wir haben jedoch den Tanz im Kreise bei so vielen Wilden (auf allen Kontinenten) gefunden, die die Sonne nicht anbeten, daß auf einen diesbezüglichen Zusammenhang kaum geschlossen zu werden braucht. Mir scheint vielmehr, daß die Kreisform, wenn überhaupt zweckbewußt, so aus demselben Grund gewählt wird wie bei unseren Spielen: um die Spielgesellschaft in einem geordneten Ganzen zusammenzuhalten, und allen in gleicher Weise zu ermöglichen, das Interesse auf den Gegen-

[1] Chamberlain, *l. c.*, p. 159.
[2] Chamisso, *l. c.*, p. 20.
[3] Morgan, *l. c.*, p. 261.
[4] Morgan, *l. c.*, p. 272.
[5] Th. Baker, *l. c.*, p. 3.

stand des Spiels zu richten oder sich gegenseitig darüber zu verständigen. Übrigens tanzen schon manche Vogelarten (z. B. Tetrao phasianellus) im Kreise,[1] ohne die Sonne zu verehren.

Auch die Tänze im alten Mexiko waren mit Gesang und Instrumentalmusik begleitet. Beide begannen mit tiefen Tönen, die allmählich erhöht und beschleunigt wurden, je mehr die Unterhaltung fortschritt.[2]

Zu Huacho (einer Stadt in Peru) tanzen die Indianer in den Straßen im Takte zur Musik einer Pfeife und eines Tabor, wobei kleine Glocken an den Beinen den Takt angeben. Dabei vertiefen sie sich so leidenschaftlich in ihren Tanz, daß, wenn eine zweite Gruppe von Tänzern entgegenkommt, keine aufhören und der anderen weichen will, bis schließlich der Knüttel entscheidet.[3] Bei einem Indianerfest am Rio Chico (Patagonien), saßen Männer und Weiber im Grase an verschiedenen Plätzen verteilt. Einige alte Weiber sangen die ganze Zeit auf ihre melodische Weise, dann begann die Musik zu spielen, und vier Indianer traten einen ruhigen Marsch um das Feuer an, nach dem Takte der Musik. Das Tempo wurde immer schneller, die Männer warfen ihre Mäntel ab, zeigten ihren weiß bemalten, reich geschmückten Körper, und ließen ihre Glockengürtel, die von der Schulter bis zu den Hüften reichten, nach dem Takte der Musik klirren.[4] Bei Tänzen bemalen Kariben und Arawacken den ganzen Körper mit allerlei Figuren, welche Schlangen, Vögel und andere Tiere darstellen; die Kopfhaare werden rot gepudert. Dies ist das Geschäft der Weiber, die oft Tage lang damit zubringen. Das Gesicht wird mit karminroten, weißen und gelben Streifen bedeckt.[5] Die Tänze in Guiana werden als eine Art Karussell beschrieben, bei welchem die Beteiligten im Takt zu monotonen Gesängen — oft mit dem bedeutungslosen Texte Hia-hia-hia — im Kreise umherlaufen. Diese Bewegung wird hie und da durch reichlichen Trunk unterbrochen, der immer wieder mit dem Tanze

[1] Über Vogeltänze s. Darwin, *l. c.*, II. p. 74.
[2] Clavigero, *l. c.*, p. 400.
[3] Stevenson, *l. c.*, I. p. 403.
[4] Musters, *l. c.*, p. 81.
[5] C. Quandt, *l. c.*, p. 2.

abwechselt.[1] Auf demselben Prinzip — aber ohne Trunk — beruht der Warau-Tanz in Guiana.[2]

Der Tanz der Bahama-Neger ist voll von urwüchsiger Grazie. Ein Tänzer beginnt den Tanz, begleitet von Tamburin und Triangel, während andere mit dem Fuß den Takt geben (treten) oder mit den Händen taktmäßig auf die Beine schlagen.[3]

Die Bedeutung des Taktes und der darauf beruhenden Einheit von Tanz und Musik ist somit bei allen primitiven Völkerschaften unverkennbar. Fast fürchte ich durch die immerwährende Erwähnung solcher Beispiele in diesem und im 1. Kapitel — gelegentlich auch anderswo — den Leser längst ermüdet zu haben. Doch ich kann die Tatsachen nicht ändern, und glaube um so mehr berechtigt zu sein, die Bedeutung derselben als eines der wichtigsten ethnologischen Resultate festhalten zu müssen, als diese Beispiele noch immer ignoriert, und ihnen widersprechende Theorien aufgestellt werden.

Es gibt allerdings auch Stämme, die keine Originaltänze und keine Originalmusik haben, z. B. die Kupfer-Indianer. Diese entlehnen jedoch ihre Tänze den Hundsrippen-Indianern, deren Tänze von Gesängen begleitet sind. Die Hundsrippen-Indianer sind geradezu die „Tanzmeister" jenes Landes.[4] Ein anderes Beispiel tanz- und musikloser Indianer in Südamerika (Kap. 1, p. 57) beruht wahrscheinlich auf ungenauer Beobachtung oder vielmehr auf der jenen Stämmen eigentümlichen Zurückhaltung in der Äußerung von Gefühlen; denn schließlich wurde auch hier — wie erwähnt — ein schüchterner Tanzversuch beobachtet. Leider unterliegt das ebenso ursprüngliche, als harmlose, ja nützliche Tanzvergnügen der „Wilden" nicht selten mißverstandenen Kulturbestrebungen. So erzählt Fritsch, daß den meisten Afrikanern, die mit Missionären in Berührung gekommen sind, leider gelehrt wurde, Tanzmusik zu verachten.[5] Ungeschickter und schädlicher kann man die „Kultur"-Bestrebungen nicht anfangen. Es ist, als wollte man dem Kind

[1] Im Thurn, *l. c.*, p. 309. [2] Wood, *l. c.*, II. p. 619.
[3] Edwards, *l. c.*, p. 524. [4] Franklin, *l. c.*, p. 291.
[5] Fritsch, *Die Eingeb.*, p. 191.

verbieten, ein Kind zu sein, man entzieht ihm dadurch zugleich die Möglichkeit, ein Mann zu werden. Wiederholt haben Reisende mit dem höchsten Lobe von diesen Tänzen gesprochen, und die gemütliche Stimmung hervorgehoben, die dabei herrscht; so Burchell (Kap. I). Lander sagt: Die nächtlichen Mondtänze in Afrika sind die schönsten, harmlosesten und friedlichsten Vergnügungen, die es gibt. Lander kann gar nicht genug zum Lobe derselben sagen.[1]

So wichtig und ehrenvoll ist bei manchen Stämmen Afrikas die Teilnahme am Tanze, daß dem König selbst eine wichtige Rolle dabei zufällt. Er produziert sich darin vor seinen Untertanen und führt den Reigen an. So z. B. in Dahome,[2] bei den Camma,[3] in Wowow und Bussang (Niger).[4] Auch in Manyéma (Ostafrika) ist der Tanz das Vorrecht des Königs. Wenn er dazu ein hübsches Mädchen als Partnerin erwählt, so ist diese königliche Aufforderung zum Tanze gleichbedeutend mit einem Heiratsantrag. Die Folge davon sollen unzählige Verwicklungen sein.[5] Man vergesse übrigens nicht, daß zur Zeit der höchsten Ausbildung des Tanzes in Frankreich, Ludwig XIV auch in einem Werke Lullys als Tänzer auftrat.

„In vielen Fällen ist der Tanz ein Hauptbestandteil des religiösen Ritus, wie das Rauchen und selbst der Rausch. Das ist keineswegs nur bei ‚Wilden' der Fall. Noch im Mittelalter gab es heilige Tänze, auch in der katholischen Kirche."[6] Prozessionen werden noch immer abgehalten, und selbst das christliche Abendmahl ist wohl nur ein symbolisch verfeinerter Überrest der einstigen Sitte, der zufolge Essen und Trinken ein notwendiger Bestandteil des religiösen Festes war. In Nubien sind Gesänge und Tänze (ähnlich denen der Derwische, nur mit lebhafterem Rhythmus als bei den Arabern), eine religiöse Zeremonie.[7] Sie macht durch das Übermaß der Aufregung,

[1] Lander, *Rec. of Clapp.*, I. p. 294—298.
[2] Wood, *l. c.*, I. p. 645. [3] Wood, I. p. 567.
[4] Lander, *Niger*, II. p. 175—177. [5] Cameron, *l. c.*, p. 268.
[6] Lubbock, *Orig. of Civ.*, p. 260 u. 527, mit zahlreichen Beispielen.
[7] Brugsch, *l. c.*, p. 254.

die dabei zu Tage tritt, geradezu einen erschreckenden Eindruck. Der religiöse Zweck ist jedoch weder ein notwendiger Bestandteil der Tanzfeste, noch gehören diese notwendigerweise zur religiösen Feier. Der australische Corrobery hat mit Religion nichts zu tun,[1] im Tempel von Eap (Karolinen) finden Gesänge und Tänze nicht statt.[2]

Merkwürdigerweise bildet der Tanz in manchen Gegenden Afrikas auch einen Teil der Trauerzeremonie, was unserer modernen Anschauung vollständig widerspricht. Die Sulimas (östlich der Sierra Leone-Küste) begraben ihre Toten in der Stille. Innerhalb eines Monates nach diesem Ereignisse versammeln sie sich an der Grabstätte, die Männer tanzend und schreiend, die Jelle (Musiker) spielend und singend, die Frauen tanzend. Nur bei dieser Gelegenheit dürfen die tanzenden Frauen unanständige Gebärden führen.[3] Einen anderen Begräbnistanz sah Baker in Latuka. Die Tänzer waren mit Federn, Affen- und Leopardenfellen geschmückt und trugen eine eiserne Glocke, die an dem Schenkel des Tänzers mit Riemen befestigt war; sie läuteten sie „by jerking their posteriors in the most absurd manner". Der entsetzliche Lärm wurde noch verstärkt durch sieben Nogaras verschiedener Stimmung, die ganz unbarmherzig geschlagen wurden, und durch Töne der Antilopenhörner, die jeder Tänzer um den Hals trug. Die Frauen hielten sich außerhalb der Tänzerreihe, tanzten in einem langsamen, einfältigen Schritt, ein wildes unharmonisches Geschrei ausstoßend, während Knaben und Mädchen in einer anderen Reihe mit den Füßen Takt schlugen.[1] Der Tanz am Grabe des Verstorbenen ist heute noch in Nubien üblich. Die ganze Zeremonie sieht in hohem Grade barbarisch und unnatürlich aus. Miss Edwards, die sie wiederholt beobachtet hat, wirft die Frage auf, ob diese Sitte aus dem „wilden Afrika" stamme oder eine altägyptische Tradition ist. Sie entscheidet sich „most probably" für äthiopischen Ursprung.[5] Nach den früher

[1] Wood, *l. c.*, p. 38. [2] Chamisso, *l. c.*, p. 129.
[3] Laing, *l. c.*, p. 368. [4] S. W. Baker, *Albert Nyanza*, I. p. 244.
[5] A. B. Edwards, *l. c.*, p. 251.

erwähnten Beispielen zu urteilen, glaube ich aber doch, daß wir diesen Trauertanz auf eine Sitte der afrikanischen Urbevölkerung vorägyptischer Kultur zurückführen können, von wo aus er ja ebenfalls nach dem alten kultivierten Ägypten gelangt sein konnte. Die Trauerklage selbst ist eine von den Weibern exekutierte, bestimmte musikalische Phrase, die von oben beginnend, in einer Skala von Drittel-Tönen zur tieferen Oktave oder selbst Duodezime herabsteigt. Sie wird ebenso wie der „Zaghareet" oder Freudenschrei dem jungen Mädchen in frühester Jugend von der Mutter gelehrt. Vielleicht — vermutet Miss Edwards — ist es noch immer dieselbe Phrase, die einst den Pharaonen in die Königsgräber nachgesungen wurde.[1]

Die wichtigste Veranlassung zum Tanz scheint doch auch beim Menschen eine ähnliche zu sein wie im Tierreiche. Die zahlreichen zoologischen Fälle hier aufzuzählen, bin ich längst der Verpflichtung überhoben da ich auf das interessante Kapitel in Darwins „Descent of Man" hinweisen kann.[2] Es handelt sich dabei entweder bloß um die Verwendung eines Überschusses an Kraft, oder um geschlechtliche Aufregung. Allerdings ist es schwer, über Anständigkeit und Unanständigkeit der Tänze zu sprechen, denn jedes Volk muß mit den ihm eigentümlichen Sitten von seinem Standpunkte aus beurteilt werden. Immerhin lassen sich die Berichte der Reisenden auch nach dieser Richtung hin prüfen, und wenn wir die Ergebnisse jeder offenbar zu engherzigen Beurteilung ausscheiden, können wir an der Hand des überreichen Materials doch ein zuverlässiges Bild von der moralischen Beschaffenheit jener Tänze gewinnen.

Die Eingeborenen von Timbuktu, die schon zu einer Zeit Schach und Dame spielten, als der Ort den Europäern kaum bekannt war, haben auch Gaukler, Taschenspieler und Bauchredner. Ihre Musik, deren sie 24 verschiedene Arten haben, hat Shabeeny seinerzeit sehr gefallen. Von ihren Tänzen sind einige höchst unanständig.[3] Von den Negern Westafrikas er-

[1] *Ibid.*, p. 252. [2] Darwin, *l. c.*, II. p. 74.
[3] Shabeeny, *l. c.*, p. 25.

zählt Corry: Bei dem Wechsel eines Tanzes „hält sein Urheber eine feierliche Rede über die musikalischen Instrumente, in die er gewöhnlich einen Bericht über eine kriegerische Unternehmung einflicht“. Hierauf beginnt der Tanz aufs neue, dem sich hauptsächlich die Frauen ergeben, gewöhnlich mit grober Verletzung des Anstandes. Die Männer geben ihrer Zufriedenheit durch Beifallklatschen Ausdruck, worüber zuweilen in den jungen Mädchen ein Gefühl der Scham erwacht, worauf sie sich zu den älteren Frauen flüchten und unter ihnen verbergen.[1] Die Kimbunda-Stämme in Afrika haben zahlreiche Tänze, Gesänge und Unterhaltungen aller Art; beide Geschlechter tanzen und sehr unanständig obendrein. Der Häuptling beginnt, und nach ihm folgen die Krieger. Hierauf werden die Gefangenen getötet, gut durchgebraten und gegessen; dann erst dürfen die Frauen erscheinen. Sie repräsentieren die Hausfrauen und sind noch unverschämter als die Männer. Die ganze Gesellschaft ist schließlich betrunken, tanzt und singt die ganze Nacht hindurch bis zum frühen Morgen.[2]

Der Hochzeitstanz „Batuk“ ist in den Straßen von Loando wegen der dabei vorkommenden unsittlichen Gesten, verboten. Männer und Weiber stellen sich zu diesem Tanze in einen Kreis und bei dem Schalle der „Kipuita“ (trommelartiges Instrument) beginnen die Umstehenden einen monotonen Gesang, dessen wenige Takte stundenlang wiederholt werden. Auch die Tänzer singen. Alles dreht und windet sich auf der Stelle, mit den Händen gestikulierend und mit den Rücken aneinanderreibend, bis hin und wieder einer vor Erschöpfung umfällt, worauf schnell ein anderer an dessen Stelle tritt. Zeitweise springen ein Mann und eine Frau in die Mitte des Kreises gegeneinander vor und stoßen mit Gewalt die Bäuche aneinander. Auch hebt der Mann das Mädchen in die Höhe, worauf sich dieses rittlings auf seine Schulter schwingt.[3] Von einem Tanz auf Madagaskar berichtet Ida Pfeifer, daß der Tänzer, so oft er an einer der Frauen oder der Mädchen

[1] Corry, *l. c.*, p. 67, 68. [2] Magyar, *l. c.*, I. p. 312—314.
[3] Lux, *l. c.*, p. 38.

herankam, immer zweideutige Gesten machte, ohne sich hierin durch die Anwesenheit der Europäer stören zu lassen. Seine Andeutungen erregten bei der Gesellschaft allgemeines Gelächter und donnernden Beifall.[1]

Die Narrinyeri-Stämme in Australien (an den Seen Alexandra, Albert und am unteren Murray-Fluß) kennen mehrere Arten von Corrobberris. Meistens tanzen nur die Männer, die Weiber sitzen auf der Erde und singen. Diese Gesänge sind manchmal ganz harmlos und die Tänze nicht unanständig; zu anderen Zeiten aber sind sie nach Reverend George Taplins Meinung obszön. Die Tänze der Frauen sind besonders unanständig. Während derselben sitzen die Männer auf der Erde und singen.

Taplin erzählt: „obgleich ich ganz allein im Finstern stand und niemand wußte, daß ich da war, so habe ich mich doch geschämt, solchen Abscheulichkeiten (‚abominations') zuzusehen".[2] Trotzdem soll die Abbildung ägyptischer Frauentänze in Cobbins Familienbibel, jenen unanständigen Tänzen vollständig gleichen. Die Ähnlichkeit „könnte nicht vollkommener sein". Nach dieser Äußerung ist es mir unklar geblieben, worüber sich Reverend Taplin mehr schämt, über die Australier oder die europäische Ausgabe der heiligen Schrift.

Über die Tänze der alten Tasmanier orakelt Bonwick, daß sie „ebenso unschuldig waren, wie die weit zivilisierterer Völker".[3]

Die meisten Tänze der Neu-Seeländer sind nach Rev. R. Taylor sehr unanständig.[4] Nach Lubbock haben sie zwei Arten; „Kriegs- und Liebestänze",[5] Meinicke nennt sie alle lasziv.[6]

Die Tänze der Fidschi-Insulaner sind alles mögliche, nur nicht anständig.[7] Der Gesang und Tanz auf Nukahiwa besteht in einem beständigen Hüpfen auf einer Stelle, wobei man zuweilen die Hände in die Höhe hob, und mit den Fingern eine zitternde schnelle Bewegung machte. Der Takt wird dazu

[1] Pfeifer, *Madag.*, p. 186.
[2] Taplin, *l. c.*, p. 38.
[3] R. Taylor, *l. c.*, p. 349.
[4] Bonwick, *l. c.*, p. 36.
[5] Lubbock, *Preh. Times*, p. 467.
[6] Meinicke, *l. c.*, I. p. 330.
[7] Lubbock, *Preh. Times*, p. 456.

mit den Händen geschlagen.[1] Auf Samoa kommen bei den nächtlichen Tänzen allerhand obszöne Dinge vor.[2] Langsdorf erzählt, daß auf Nukahiva und Otahiti die Frauen bei den Tanzfesten ganz entblößt erscheinen, „was zu viel Unanständigkeiten Anlaß gibt".[3] Von allen polynesischen Tänzen hat der Hula-Hula den schlechtesten Ruf. Die Melodie, die ihn begleitete, war ziemlich kompliziert, obgleich der Text nur aus zwei stets wiederholten Sätzen bestand.[4] Buchner hörte von polynesischen Jünglingen auch einen vierstimmigen Männerchor, der zwar von den Missionären einstudiert war, aber immerhin von dem musikalischen Talent der Eingeborenen Zeugnis gab. Der polynesische Haka, den Maoris entlehnt, hat ursprünglich denselben Zweck wie der Hula-Hula. Der Gesang dazu bestand aus 2—3 Tönen, die in ein förmliches Geheul übergingen, das mit einem scharfen, kurzen Tone schloß. Die darauffolgende plötzliche Stille machte einen überraschenden Effekt.[5] Bei den begabten Malaien auf Java sah Bock einen Tanz, nach dessen Beendigung der Tänzer die Tänzerin küßte.[6]

Hindus und Mohammedaner in Indien halten den Tanz eines rechtlichen Mannes und einer ehrbaren Frau ganz unwürdig. Die Braminen, die keinen Europäer oder Hindu niedriger Klasse den Tempel betreten lassen, lassen doch die Tänzerinnen hinein, die einer niedrigen Klasse angehören und ein unsittliches Leben führen, weil sie — wie sie sagen — für die religiösen Feste Berufstänzerinnen brauchen. Musikanten dürfen indes nie das Innerste des Tempels betreten.[7] Hindus und Mohammedaner sehen aber dem Tanz stets gerne zu und hören mit Vergnügen eine lärmende Musik, nur keine europäische.[8] Niebuhr er-

[1] Krusenstern, *l. c.*, I. p. 197.

[2] Turner, *Samoa*, p. 125; *Polyn.*, p. 211.

[3] Langsdorf, *l. c.*, p. 132.

[4] Buchner, *Still. Ozean*, p. 354.

[5] Buchner, *Still. Ozean*, p. 143.

[6] Bock, *l. c.*, p. 12.

[7] Haafner, *l. c.*, p. 372—373.

[8] Haafner, *l. c.*, VII. p. 172. Details über indische Tänzerinnen, *ibid.*, p. 177—178, 244—248, 309—312. Sie sind Beischläferinnen der Braminen und anderer Männer aus höheren Kasten, damit sich diese nicht mit Mädchen niederer Kasten abgeben müssen, *ibid.*, p. 180.

zählt, daß es einem ehrbaren Mohammedaner übel genommen werden würde, wenn er sich dem Tanze ergeben würde.[1] Die Mohammedaner haben deshalb auch eine geringe Meinung von unseren Damen, weil sie mit fremden Männern tanzen. Aber sie gestatten ihnen in Gegenwart ihrer Männer, und in Damengesellschaften untereinander zu tanzen. Bei solchen Gelegenheiten tanzen die Frauen mit ihren Sklaven und erscheinen in der denkbar reichsten Toilette, die acht- bis zehnmal während eines Abends gewechselt wird. Insbesondere sollen die griechischen Damen leidenschaftliche Tänzerinnen sein, und Niebuhr sah in einer Gesellschaft eine derselben ihre Toilette fünfmal innerhalb zwei Stunden wechseln. Von den ostiakischen Tänzen (Tierpantomimen) heißt es: „Man kann sich denken, daß ihre Gebärden dabei nicht so selten der Ehrbarkeit zu nahe kommen."[2] In der Sprache der Omawhaws (nordamerikanische Indianer) bezeichnet das Wort „watche", ebensowohl Tanz als geschlechtlichen Verkehr.[3]

Weit seltener sind die Beispiele von Tänzen, die selbst nach europäischer Anschauung in keiner Weise den Anstand verletzen. Dabei muß bemerkt werden, daß auch bei ein und demselben Volke Tänze beider Arten vorkommen. Die Tänze auf Bornabi (Karolinen) sind durchaus nicht unanständig und werden von ledigen Männern und Mädchen ausgeführt, die mit graziösen Bewegungen der Arme, Beine und des ganzen Körpers den Takt mit dem Gesang halten.[4] Auf Otahiti werden schwangere Frauen von dem Tanze „Timorodee" ausgeschlossen.[5] Auf Java sah Jukes eine Pantomime, die vier Tänzerinnen (Mädchen) vor ihm aufführten, ohne irgendwie den Anstand zu verletzen. Dabei galten diese Mädchen, ihrem Berufe nach, als Courtisanen.[6] Die Ruhe und Bescheidenheit der Buschmänner und Hottentotten bei ihren Tänzen wurde wiederholt

[1] Niebuhr, *l. c.*, I. p. 182. [2] Georgi, *l. c.*, p. 80.
[3] Long, *Rock. Mount.*, I. p. 338. [4] Angas, *Polyn.*, p. 384.
[5] Cook, *I. voy. in Pink. Coll.*, XI. p. 520.
[6] Jukes, *l. c.*, II. p. 50.

erwähnt. Auch bei den Mandingos ist der hohe Anstand der Tänze zuweilen aufgefallen.[1]

Der Tanz in Murzuk (Sudan), von Männern und Weibern ausgeführt, hat durchaus nichts Unschickliches an sich, im Gegenteil, die Langsamkeit und Regelmäßigkeit der Bewegungen hat etwas Elegantes und Wohlgefälliges.[2] Der Fidschi-Tanz „Meke-Meke" wird von Knaben und Mädchen getanzt, denen ein alter Musikant aufspielt. Die dazu gesungene Melodie wiederholte stets denselben Rhythmus – ◡ ◡ innerhalb weniger Töne. Die Mädchen entfalteten dabei viel Grazie und kokettierten wie Europäerinnen mit ihren „verflucht großen schwarzen Augen". Trotzdem waren sie nicht unanständig, sondern verrieten die reine Freude an rhythmischen Bewegungen und Gesängen.[3] Auch Mrs. Wallis ist der Ansicht, daß man bei Fidschi-Tänzen zum mindesten Bescheidenheit lernen könne.[4] Die Abiponen (südam. Indianer) hatten immer anständige Tänze.[5]

Bemerkenswert ist der Anteil der Geschlechter an der Beteiligung bei Tanzunterhaltungen. Nach den Erfahrungen zu schließen, die man dabei in Kulturländern machen kann, ist es durchaus nichts Auffallendes, daß auch bei den Naturvölkern die Frauen quantitativ und qualitativ am stärksten am Tanze beteiligt sind, was um so mehr hervorzuheben ist, als der Tanz der Naturvölker eine weitaus größere körperliche Anstrengung ist als bei uns.

Die Fans in Afrika, die ein so gutes musikalisches Gehör besitzen, sind zugleich leidenschaftliche Tänzer, besonders soll die Ausdauer der Frauen fast unglaublich groß sein.[6] (Toute comme chez nous.) Bei den Bagirmi werden die Frauen besonders als gute Tänzerinnen erwähnt;[7] sie singen während des Tanzes. Ein beliebter Nationaltanz der Frauen in Logon bestand darin, innerhalb eines Kreises unter Musikbegleitung an eine Tänzerin heranzutanzen und sie mit dem Gesäß aus

[1] Caillie, II. p. 73.
[2] Lyon, *l. c.,* p. 174.
[3] Buchner, *Still. Ozean,* p. 273.
[4] Bonwick, *l. c.,* p. 36.
[5] Dobrizhoffer, *l. c.,* I. p. 66.
[6] Wood, *l. c.,* I. p. 603.
[7] *Ibid.,* I. p. 711.

demselben herauszustoßen. Die Siegerin tanzte triumphierend weiter, bis ihr eine Genossin dasselbe Schicksal bereitete.[1] Ähnliche Scherze kommen in Afrika öfter vor. Die schönen Weiber der Schuas (Sudan) geraten bei einem derartigen Tanz so hart aneinander, daß kostbare Perlenschnüre, die sie um die Hüften tragen, und die einen Wert von 15—20 Dollar besitzen, bei einem einzigen Anprall zu Grunde gehen.[2] Auch die Sura-Weiber in Indien tanzen einen Hochzeitstanz nach demselben Prinzip.[3] Einen Tanz von 12 Mädchen in Khartum beschreibt C. Long: Sie brachten ein eigentümliches Glucken hervor, indem sie die Lippen gegen die Zähne preßten. Ihre klirrenden Braceletten hielten genau Takt mit der Musik.[4] Ein Tanz der Frauen in Kordofan war mit monotonem Gesang und Händeklatschen begleitet; sie schlugen Takt „mit dem rechten Vorderfuß“.[5] (Und der Hinterfuß? — merkwürdige Frauen!) Von Madagaskar erzählt Rochon die folgende Sitte der Frauen: „Pendant que les Malegaches sont à la guerre, leurs femmes ne cessent de chanter et danser pendant le jour, et même une grande partie de la nuit; elles croient que ces danses continuelles animent leurs maris et augmentent leur force et leur courage.“[6] Wenn der Krieg vorbei ist, versammeln sie sich bei Sonnenuntergang und beginnen ihre Tänze und Gesänge immer in lärmender Weise und mit Begleitung von Instrumenten. Rochon knüpft an ihre Unterhaltungen, bei denen die Tugend ebenso gepriesen als der Fehltritt ironisiert wird, die weise Bemerkung: „Les jeux sont des leçons utiles; on y célèbre les belles actions, et on s'y moque des ridicules.“ Die Bemerkung behält ihre Gültigkeit für Spiele aller Art, aller Zeiten und Länder.

Bei den Australiern übertrifft bei jeder Revolution die Wildheit der Weiber die der Männer.[7] Zu Zeiten eines Volksaufstandes kann man wohl bei uns dieselbe Bemerkung machen.

[1] Nachtigal, *l. c.*, II. p. 521.
[2] Wood, *l. c.*, I. p. 702.
[3] Wood, *l. c.*, II. p. 750 m. Abbildg.
[4] Ch. Long, *l. c.*, p. 19.
[5] Heuglin, *l. c.*, p. 37.
[6] Rochon, *l. c.*, p. 37—38.
[7] Grey, *Austr.*, p. 314.

Die Weiber sind immer oben an. Wenn in Australien eines der alten Weiber einmal einen Gesang angefangen hat, so hört sie nicht früher auf, als bis sie vollständig erschöpft ist. Sofort nimmt dann eine andere den Refrain auf und setzt das Lied fort. Die Wirkung dieser Lieder ist eine ungeheuere, sie sind tatsächlich die Ursache der meisten Unruhen.[1] Bei den Eingeborenen von Viktoria sind die Frauen die Musikanten, und die Aufführung wird von einem Dirigenten geleitet (gewöhnlich einem bejahrten Mann), der mit den Corrobberry-Stöcken Takt schlägt. Alle halten gut Takt, die Weiber trommeln auf Opossum-Häuten, und die Genauigkeit, mit der die Bewegungen ausgeführt werden, ist geradezu überraschend.[2]

Auf Magindanao (Philippinen) hatten die Frauen einen eigenen Tanz; fünfzehn von ihnen bildeten einen Halbkreis, der sich langsam hin- und her bewegte. Die erste sang 3—4 Minuten, fiel dann ab und überließ der nächsten den Gesang, der genau so wie der erste war. Die Aufführung dauerte eine Stunde. Bei Festen dieser Art im Sultans-Palast werden die Frauen von den Männern nicht beachtet.[3] Auf den Inseln Amsterdam und Middleburgh singen Frauen und begleiten sich dazu, indem sie mit den Fingern schnalzen.[4] Auf den Sandwich-Inseln tanzen hauptsächlich die Frauen und halten Takt zum Klange der Trommel, begleitet von einem Gesang, in den sie alle einstimmen. Bei dieser Gelegenheit entfalten die Frauen ihren ganzen Schmuck, besonders in europäischen Kleidern, wenn sie so glücklich sind, welche zu besitzen.[5] Umgekehrt entfalten sie bei uns bekanntlich die Gaben der Natur, wenn sie so glücklich sind, welche zu besitzen. — Bei den Dayaks auf Borneo gibt es öffentliche Tänzerinnen (Balian oder Blian);[6] die meisten Frauen kennen hier die Sitte, das

[1] *Ibid.*, p. 316.
[2] Br. Smyth, *l. c.*, I. p. 168.
[3] Th. Forrest, *Neu-Guinea*, p. 245–246.
[4] Cook, *II. voy.;* Pink, *Collect.*, XI. p. 594.
[5] Campbell, *l. c.*, p. 203.
[6] Hein, *l. c.*, p. 28.

Gesicht zu pudern.[1] Die malaiischen Frauen auf Sumatra tanzen nie, auf Java tanzen beide Geschlechter.[2]

Zu Sagar, in den Zentral-Provinzen von Indien, tanzen die Frauen, die Männer sehen zu.[3] Die tanzenden Frauen der Eingeborenen im südlichen Indien sind in der Regel besser und reichlicher gekleidet als die anderen. Männer verfertigen ihre Kleider, Frauen ihre Jacken selber.[4] Der oft gerühmte Tanz der Bajaderen in Indien hat Sainte Croix zu keinem Lobe veranlaßt. Auch sie haben noch Klappern um die Knöchel der Füße, begleiten ihren Gesang oft selbst und „bedienen sich dabei ausschließlich nur der halben Töne".[5] [Verfasser meint wahrscheinlich die Töne der sogen. schwarzen Tasten, was vielleicht auf fünfstufige Skala schließen läßt.] In Tonking tanzen nur die Frauen und müssen dabei zugleich singen.[6]

Bei den Apache-Indianern tanzen hauptsächlich die Frauen.[7] Auf den Queen Charlotte Inseln tanzen die Frauen bei den Festen, während die Männer im Kreise stehend, mit Stöcken dazu Takt schlagen. Diese und ein Tamburin sind zugleich die einzigen „Instrumente", die sie besitzen. Ihre Gesänge sind einfach und monoton und begleiten die meisten Tänze und Zeremonien. Mackenzie hat hier auch sanfte, klagende Lieder gehört, die ähnlich wie Kirchenmusik klangen.[8] Die Irokesen haben eigene Weibertänze, bei denen sie mit derselben Leidenschaft tanzen, wie mit den Männern. Überhaupt haben sehr viele indianische Stämme neben Männertänzen auch noch besondere Frauentänze, die wir in der weiteren Darstellung auch noch besonders erwähnen werden.

Soviel aber können wir jetzt schon feststellen, daß der Anteil der Frau am Tanz noch größer ist als an der Musik für sich genommen (siehe Kap. II), und da die ursprünglichste

[1] Bock, *l. c.*, p. 13. [2] *Ibid.*, p. 12.
[3] Murray-Aynsley, *l. c.*, p. 253. [4] Shortt, *l. c.*, p. 392.
[5] Sainte-Croix, *l. c.*, p. 258.
[6] Baron, *l. c.*, p. 672; Richard, *l. c.*, p. 726.
[7] Henry, in Schoolcrafts Arch., vol. V. p. 212.
[8] Bancroft, *l. c.*, I. p. 170.

Musik überhaupt nur Chortanzmusik ist, so verdankt die Musik der Urzeit der Frau mehr als dem Manne. Schade, daß dieses einst hervorragende Talent der Frau bei dem Fortschritt der Kultur im allgemeinen so vollständig zurückgedrängt wurde, oder sich als unfähig erwies, mit ihm gleichen Schritt zu halten. Mit jenen ethnologischen Tatsachen zur Hand werden wir nun auch in der Lage sein, dem weitverbreiteten Irrtum entgegenzutreten, daß die Beschäftigung der Frau mit Musik eine unnatürliche Errungenschaft der Kultur sei.

Upton warf einmal die Frage auf: „Gibt es in der Gegenwart, oder zu irgend einer Zeit ein Beispiel eines weiblichen Komponisten, der auch nur die Bedeutung eines Opernkomponisten dritten Ranges erreicht."[1] Allerdings gibt es heutzutage sehr wenige und ziemlich unbedeutende weibliche Komponisten. In der Urzeit aber hat die Frau nicht nur unvergleichlich mehr für die Reproduktion, sondern auch viel für die Produktion der Musik getan. Donovan ist entgegengesetzter Ansicht, er sagt: „Die Frau hat für den ersten Schritt in der musikalischen Entwicklung gar nichts getan, denn sie konnte das starke Bedürfnis nicht gefühlt haben, der Musik immer wieder zu lauschen."[2] Dieses Bedürfnis lag seiner Meinung nach beim Manne in der Verbindung der primitiven Musik mit körperlicher Bewegung. Leider hat Donovan diese sehr richtige Bemerkung nicht weiter verwertet, da er vielleicht übersah, daß gerade nach dieser „action of the body" die Frau ein stärkeres Bedürfnis hat als der Mann, weil ihr, die weder kämpft noch jagt, ein größeres „surplus of vigour" bleibt. So war die Frau zur Urzeit, wie die ethnologischen Beispiele beweisen, so ist sie heute noch, wie man in jedem Ballsaal beobachten kann. Die weitere Frage Donovans schließt allerdings eine Wahrheit in sich: „Wer wagt es zu leugnen, daß Frauen heutzutage eine hohe Wertschätzung für Musik besitzen?" Wertschätzung allerdings, aber nicht um diese handelt es sich, sondern um musi-

[1] Upton, *l. c.*, p. 21. Beispiele weiblicher Komponisten bei Möbius, *l. c.*, p. 122.

[2] Donovan, *Mus. u. Act.*, p. 117.

kalische Tätigkeit, vor allem Produktion, und diese ist heute geringer und wertloser als in der Urzeit.

Es gibt auch einige wenige Stämme, bei denen nur die Männer tanzen, oder wenigstens bestimmte Tänze besitzen, an denen nur sie teilnehmen dürfen. Charakteristisch aber ist es, daß man sich manchmal in solchen Fällen den Tanz ohne die Frauen gar nicht vorstellen kann, so daß deren Rolle von einem Manne gespielt werden muß. So stellt beim Kischi-Tanz im Marutse-Königreich (Afrika), der von zwei Männern getanzt wird, einer davon die Frau vor.[1] Beim Corrobberry in Darling Downs (Queensland, Australien), tanzen nur die Männer.[2] Bei den Lincoln-Stämmen in Australien dürfen nur 2—3 Frauen zugleich am Tanze teilnehmen, obgleich sie alle singen.[3] Auf Tahiti tanzen die Männer selten. Bei den Papuas sind in der Regel die Männer die Tänzer; sie tanzen so gut als möglich, denn sie wissen, die Frauen lieben das. Die Grazie ihrer Bewegungen müßte für unsere Ballettänzer ein Ideal sein.[5] Miklukha Maklay, der Teile von Neu-Guinea zum erstenmal erforschte, sah nur die Männer tanzen. Sie gingen im Kreise um ein Feuer herum, andere Männer standen im zweiten Kreise, die Frauen und Kinder im dritten. Die ganze Gesellschaft bewegte sich im Takte zur Musik, die fast die ganze Nacht dauerte. Erst nach vollständiger Erschöpfung hörte man auf zu tanzen und nahm ein Mahl ein.[6] Bei den Arabern von Hyderabad tanzen nur die Männer, die Frauen sehen bloß zu; die weiblichen Rollen beim Tanze werden von Knaben gespielt, die bei dieser Gelegenheit die einheimische Tracht der Frauen tragen.[7]

Bei den Indianern am Orinoko tanzen nur die Männer, die sich, jung und alt, im Kreise aufstellen, einander die Hände reichen und dann mit schweigender Würde bald nach rechts, bald nach links drehen; meist sind die Tänzer selbst die

[1] Ratzel, *l. c.*, I. p. 382.
[2] Beckler, *l. c.*, p. 82.
[3] Schürmann, *l. c.*, p. 243.
[4] Meinicke, *l. c.*, II. 189.
[5] Schellong, *l. c.*
[6] Miklukha Maklay, *l. c.*, p. 845.
[7] J. C. Murray-Aynsley, *l. c.*, p. 251, 247.

Musiker.[1] Die Weiber der Kaluschian-Indianer (Norfolk Sund) sitzen auf der Erde, während die Männer tanzen, und singen eine „nicht unharmonische Melodie“ dazu.[2] Bei den Irokesen ist der Buffalo-dance „Dageyagooanno“ für Männer allein bestimmt, während am „Federtanz“ die Frauen teilnehmen dürfen, wenn sie wollen. Von zweiunddreißig Tänzen, die sie haben, sind vierzehn für beide Geschlechter, sieben für Frauen, elf für Männer; von den ersten vierzehn sind drei Kostümtänze und drei gegenwärtig außer Gebrauch. Von den Frauentänzen sind jetzt drei außer Gebrauch, von den Männertänzen sechs, von Kostümtänzen drei.[3]

Bei den Tänzen der Naturvölker ist häufig aufgefallen, daß so oft beide Geschlechter getrennt tanzen:

In Hisinene (östlich vom Tanganika) tanzen die Weiber nie mit den Männern zusammen, aber manchmal veranstalten sie einen Tanz unter sich, bei dem dann die Bewegungen und Gesten noch viel unanständiger sind, als bei den Männertanzen, obgleich es schon bei ihnen arg genug zugeht.[4] Die Tatsache als solche, daß die beiden Geschlechter getrennt tanzen, ist noch kein Beweis dafür, daß sie auch anständig verlaufen, während der Tanz beider Geschlechter keineswegs notwendigerweise die Unanständigkeit bedingt.[5] Bei den Morescos (West-Barbarei) dürfen Männer nicht mit verheirateten Frauen tanzen, wohl aber Mädchen mit Junggesellen; erstere sind aber dann so stark verschleiert, daß nicht der kleinste Teil des Körpers unbedeckt zu sehen ist. Bei Hochzeitsfesten tanzen die Verheirateten bei Tage, die Ledigen bei Nacht.[6]

In Australien kommt es ab und zu vor, daß Frauen und Männer getrennt tanzen,[7] aber auch, daß sie zusammentanzen.[8] Nicht selten sehen die Frauen bloß zu, singen und schlagen Takt auf zusammengerollten Opossumhäuten.[9] Oldfield sah

[1] Humboldt, *l. c.*, p. 465.
[2] Langsdorf, II. p. 114.
[3] Morgan, *l. c.*, p. 290.
[4] Cameron, *l. c.*, p. 140.
[5] Gurney, *l. c.*, p. 159.
[6] Addison, *l. c.*, p. 439.
[7] Eyre, *Austr.*, II. p. 232.
[8] *Ibid.*, p. 236.
[9] Oldfield, *l. c.*, p. 256—258.

sie bei solchen Gelegenheiten unter sich eine Art von Walzer tanzen, der in der Regel ruhiger und anmutiger aussah, als der der Männer. Beide Geschlechter schmücken sich bei solchen Anlässen mit peinlicher Sorgfalt und jauchzen laut auf vor Bewunderung, wenn sie Gelegenheit haben, ihren Schmuck in einem Spiegel zu sehen.

Bei den Tasmaniern war der Tanz die Lieblingsbeschäftigung der Männer, nur bei außerordentlichen Gelegenheiten war es den Frauen gestattet, mit den Männern zu tanzen, obgleich sie zu Hause auch allein untereinander tanzten. Hier und da durften sie auch vor ihren Herren tanzen, dann aber ging es hoch her.[1]

Bei den kasanischen Tataren „tanzen Manns- und Frauensleute für sich".[2]

Bei den Abenakis, Chactas, Comanches (Indianer) tanzen die Frauen dieselben Tänze wie die Männer, aber nach ihnen, und ganz außer deren Gesichtskreis.[3]

Die Sioux-Indianer lieben Gesang und Tanz so sehr, daß Catlin sie die Tanz-Indianer nannte, da sie Tänze für jede Gelegenheit und jede Tageszeit besaßen. Daran dürfen sich die Frauen selten beteiligen, doch haben diese ihre eigenen Tänze, z. B. den Skalp-Tanz, wobei sie im Kreise rund um den Skalp herum stehen und nach dem Takt der Trommel, immer singend, in die Höhe springen. Sie halten wunderbar Takt.[4] Die Frauen der kalifornischen Indianer, dürfen selten mit den Männern zusammen tanzen; wenn ihnen diese Ehre zu teil wird, spielen sie dabei nur eine sehr untergeordnete Rolle, indem sie schweigend ihren Körper lediglich hin und her bewegen.[5] Selbst wenn sie zur selben Zeit wie die Männer tanzen, tanzen sie doch nicht m i t ihnen.[6] Bei manchen

[1] Bonwick, *l. c.*, p. 36. Bonwicks weitere Bemerkung, daß die meisten Naturvölker den Tanz als ein Monopol der Männer betrachten, ist ohne Zweifel ein Irrtum.

[2] Georgi, *l. c.*, p. 105.

[3] Domenech, *l. c.*, II. p. 199, 214.

[4] Waitz, *l. c.*, III. p. 211.

[5] Bancroft, *l. c.*, I. p. 393.

[6] *Ibid.*, I. p. 416.

Stämmen jedoch tanzen beide Geschlechter zusammen.[1] Auf der Missionsstation St. Joseph in Kalifornien werden beim Tanze Schlachten, oder Szenen des häuslichen Lebens dargestellt. Dazu singen die Eingeborenen und klappern mit Stöcken, die an einem Ende gespalten sind. Die Frauen haben ihre eigenen Gesänge und ihre besondere Art, zu tanzen. Sie springen in der Nähe der Männer herum, aber niemals mit ihnen zusammen.[2]

Daß die Trennung der Geschlechter gerade bei den Indianern so häufig vorkommt, rührt, wie ich glaube, auch daher, daß bei ihnen, wie wir gehört haben, Gefühlsregungen überhaupt nicht öffentlich zum Ausdruck kommen dürfen, und dies gerade im Verkehr der Geschlechter.

In Yukatan führt man Ballette auf, an denen bis 800 Tänzer teilnehmen. „Il n'était pas d'usage que les hommes dansassent avec leurs femmes.“[3]

Die Regel ist indes, daß bei den meisten Stämmen der Naturvölker, beide Geschlechter zusammentanzen. So bei den Neuseeländern, die nebenbei auch Tänze für Männer oder Frauen allein haben.[4] So auf den Gilbert- und Marshall-Inseln, wo beide Geschlechter zusammen tanzen;[5] und zuweilen auch auf Samoa.[6] Auf den Karolinen gibt es verschiedene Arten von Festlichkeiten, die von den verschiedenen Geschlechtern oder von beiden vereint aufgeführt werden.[7] Auf einer Reise von Spiti nach Lohoul durch das Satley-Tal im Himalaya sah Murray-Aynsley Tänze, die von beiden Geschlechtern ausgeführt wurden. Die Begleitung bildete ein melodiöser Gesang; diese Tänze sind auch deshalb merkwürdig, weil zu deren Begleitung manchmal abwechselnd vier Takte gesungen und vier gepfiffen werden.[8] Bei den Tschuktschen tanzen beide Geschlechter.[9]

[1] Schoolcraft, *Arch.*, V. p. 214—215.
[2] Langsdorf, *l. c.*, II. p. 196.
[3] Landa, *l. c.*, p. 129.
[4] R. Taylor, *l. c.*, p. 349.
[5] Meinicke, *l. c.*, II. p. 342.
[6] Turner, *Sam.*, p. 124; *Polyn.*, p. 210.
[7] Chamisso, *l. c.*, p. 133.
[8] Murray-Aynsley, *l. c.*, p. 281.
[9] Merck, *l. c.*, Ausz. XVII. p. 65.

In Neu-Mexiko wird der Tanz entweder von einem einzelnen Tänzer oder von einer größeren Anzahl von Personen beider Geschlechter ausgeführt.[1] Musik ist der nie fehlende Begleiter derselben. Der Tanz der Indianer in Guiana war nicht viel mehr als eine abgemessene Reihe von Schritten der Männer und Weiber. Ein monotoner Unisono-Gesang, das Geklapper der Braceletten und der Fußratteln aus Käferflügeln, war die Begleitung dazu.[2]

Im Anschluß an diese Bemerkung über den Tanz der Naturvölker mag noch eine Zusammenstellung der Ansichten gegeben werden, die Wilkinson über den Tanz im klassischen Altertum gesammelt hat. Die oberen Klassen in Ägypten tanzten nicht, die Griechen hatten bezahlte Tänzerinnen, zu Herodots Zeiten tanzten sie nicht übermäßig viel, anderseits wird Jupiter tanzend dargestellt, Apollo von Homer tanzend erwähnt; Plutarch bedauerte den Rückgang des Tanzes in Verbindung mit Musik, Sokrates empfahl den Tanz aus Gesundheitsrücksichten. Die Jonier hatten laszive Tänze. Zu Rom war das Tanzen zu Ciceros Zeiten in der besseren Gesellschaft nicht üblich.

[1] Bancroft, I. p. 515.
[2] Brett, *l. c.*, p. 320.

VIII. Ballett, Oper und Drama.

Auf niederen Kulturstufen ist der Tanz so häufig mit pantomimischen Darstellungen verbunden, daß es schwer ist, zwischen Tanz und Pantomime eine bestimmte Grenze zu ziehen. In der Tat ist der Tanz in den meisten Fällen die Darstellung eines Ereignisses, er bedeutet etwas, und hat als solcher eine ganz andere Stellung in der Entwicklungsreihe der Künste, als man ihm nach der bloß modernen Auffassung zuweisen würde. Dieser Darstellung kommt das eigentümliche Nachahmungstalent des „Wilden" ungemein zu statten. Es ist, als ob alle sinnlichen Eindrücke zunächst kein anderes Resultat erzielen könnten, als eine fast reflektorische körperliche Bewegung, die womöglich gerade so aussieht, wie die Veranlassung, die sie hervorgerufen. Bei solchen Darstellungen wird zwar nicht in Worten gesprochen, aber die Mimik, die Gesten, sind nicht minder eine Sprache, die zur Entwicklung einer primitiven Handlung oft noch weit besser geeignet ist, als es die unentwickelte Wortsprache wäre. Diese Pantomime, also auch der primitive Tanz, ist in der Tat ein primitives Drama, und da mit dem Tanz die Musik organisch verbunden ist, so ist daraus die hohe Bedeutung zu ersehen, welche die dramatische Musik von allem Anfang an hat. Dramatische Musik, oder, wenn man will, musikalisches Drama, ist keine zufällige Verbindung zweier oder mehrerer Künste, sondern ein einheitlicher Organismus. Er ist zugleich die früheste künstlerische Tat des Menschen überhaupt. Deshalb hat Richard Wagners künstlerischer Geist den Grundcharakter des Dramas abermals richtig erfaßt, wenn er sagte: „Ehe die epischen Gesänge Homers zum Gegenstande einer literarischen Sorge geworden waren,

hatten sie in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge."[1] Mit einem Wort, die Reihe der poetischen Kunstgattungen ist nicht Epos, Lyrik und Drama, wie so häufig angegeben wird, sondern genau umgekehrt: Drama, dann Lyrik, von der sich bei den Naturvölkern zahlreiche Beispiele finden, zuletzt das Epos, von dem es auf ganz primitiven Kulturstufen gar kein Beispiel gibt, weil zur Darstellung einer Handlung und Beschreibung aller dazugehöriger Details ein so hoher grammatischer, rein intellektueller Ausbau der Sprache notwendig ist, wie er keinem der am tiefsten stehenden Naturvölker zukommt. Deshalb glaube ich auch, daß das „vorherrschende Verweilen bei der Schilderung der Handlung", von dem Wagner spricht, erst eine Erscheinung der späteren Eposform jener Dichtung ist. Leider hat auch in diesem Falle Wagner, wie immer, die glänzenden Resultate seiner echt künstlerischen Intuition sofort verdorben, als es auf logische Ausarbeitung und Verwertung dieses richtigen Gedankens ankam. Abgesehen davon, daß er diese dramatischen Gesangstänze auch als „Mittelstation von der ältesten Lyrik zu dem Drama" bezeichnet, also den ursprünglich richtigen Grundgedanken vollständig wieder verliert, übersieht er, daß dieses älteste Drama, die Pantomime, nicht eine Vereinigung mehrerer Künste, sondern eine einheitliche Darstellung ist, bei der die Aktion eine fast reflektive Nachahmung eines Vorganges ist, der Eindruck gemacht hat, während die Taktmusik lediglich dazu dient, die darstellenden Bewegungen des mimenden Volksstammes zu einem einheitlichen Ausdruck zusammenzuhalten. Es ist nicht eine Vereinigung zweier Künste, sondern eine Kunst, und von mehreren Künsten war damals noch lange nicht die Rede. Erst später entwickelt die Vervollkommnung dieser Darstellung Keime anderer Künste, bei

[1] Wagner, *l. c.,* III. p. 124.

denen selbst wiederum Entwicklung Selbständigkeit bedeutet. Sind dann selbständige Künste da, so widerspricht es allen Entwicklungsgesetzen, sie als solche wieder zu einem Organismus vereinigen zu wollen, ohne die Gleichberechtigung und Gesamtwirkung aufzugeben und zu einem Kompromiß zu greifen. Eine solche Vereinigung fertiger Künste hat es nie gegeben, wohl aber hat die primitive Pantomime wie jeder primitive Keim als solcher, das heißt als Keim, den Ansatz zu anderen Gebilden enthalten, die sich zunächst an den Mutterstock ansetzten, aber mit weiterer Entwicklung abfielen. Ist das einmal geschehen, so ist eine Wiedervereinigung theoretisch ein innerer Widerspruch und praktisch eine Unmöglichkeit, deren Folge immer die war, daß man entweder das Kunstwerk verdarb, oder unwillkürlich und unbewußt der Theorie entgegenhandelte. Wagners künstlerischer Genius war nie dauernd im Zweifel, welchen Weg er zu gehen hat, und so verwickelte sich seine Theorie zu einem unerträglichen Chaos und blühte sein Kunstwerk in unerreichter Pracht.

So wären wir denn, bevor wir noch ein Wort über die ursprüngliche Pantomime gesprochen, an die jüngste Entwicklungsphase des musikalischen Dramas herangekommen, ein Beweis, wie wichtig und weittragend der Charakter jener Pantomime ist, von der wir im folgenden einige Beispiele geben wollen:

Wie naturgetreu die Hottentotten das Leben der Tiere nachahmen, wie sie deren Gewohnheiten kennen, ist wiederholt (Kap. I) hervorgehoben worden. Dieses Bedürfnis, das Gesehene und Erlebte nachzumachen, sowie das Talent dazu, ist der Ursprung der pantomimischen Darstellungen und damit des Dramas und der Oper. Der Tanz der Damara besteht hauptsächlich aus mimischen Darstellungen der Bewegungen der Ochsen und Schafe. Die Tänzer begleiten ihre Gesten durch monotone Gesänge und halten Takt durch Händeklatschen und Fußstampfen.[1] Im N-gumbi-Walde ist der Gorilla der Gegen-

[1] C. J. Andersson, *l. c.*, p. 230.

stand pantomimischer Darstellung. Bei der Aufführung wird eine Glocke geläutet, eine Rattel geschüttelt, die Trommel gerührt, Stöcke werden taktmäßig zusammengeschlagen, endlich wird das Tempo beschleunigt, und die ganze Gorilla-Jagd zieht in äußerst naturgetreuer Darstellung an unserem Auge vorüber.[1] Bei den Fan, die Anthropophagen sind, lieben die Tänzer allerlei Vermummungen, bei denen sich ein Mann durch Umhängen von Tüchern und Matten in alle möglichen wilden Tiere verwandelt und unter dem Jubelgebrüll seiner Stammesgenossen äußerst groteske Bewegungen ausführt.[2] Solche Vermummungen, die auf allen Kontinenten vorkommen, sind der Ursprung der Masken (insbesondere Tiermasken), die bei Naturvölkern sehr beliebt und in höchst charakteristischer Ausführung vorhanden sind. So ist diese primitive Tiernachahmung auch der Ursprung unserer späteren Maskenbälle. Eine andere Art von Tänzen ist die, bei denen die Tänzer alle Bewegungen ausführen, die sie sonst im Kriege auszuführen gewohnt sind, wie dies ausdrücklich von den Einwohnern von Mahenge berichtet wird.[3] Im Grunde beruhen auch sie auf dem Prinzip, eine Verwendung für jene überschüssigen Kräfte zu gewinnen, die zum Kampf ums Dasein nötig sind (Jagd, Krieg), aber zeitweilig keine Verwendung finden.

Zu Katunga gab es eine pantomimische Aufführung in drei Akten. Der erste Akt war ein Tanz von 20 Männern, die in Säcken eingewickelt waren, der zweite stellte den Fang einer boa constrictor dar, die von einem der Tänzer, so gut es eben ging, nachgeahmt wurde, der dritte, der am meisten Heiterkeit erregte, war eine Karikatur des weißen Mannes, der übrigens von dem weiß angestrichenen Tänzer ziemlich schlecht dargestellt wurde. Im Zwischenakt, der immer sehr kurz war, gab es ein Konzert von Trommeln und Pfeifen, und Nationallieder der anwesenden Frauen, in deren Chor das ganze Volk gewöhnlich einstimmte.[4]

[1] Reade, *Sav. Afrika,* p. 195. [2] Lenz, *l. c.,* p. 88.
[3] Thomson, *Centr.-Afr.-L.,* I. p. 186.
[4] Lander, *Rec. of Clapp.,* I. p. 116—121.

Auch die Australier kennen pantomimische Gesten, verbunden mit Gesang und rhythmischer Bewegung.[1] Die Eingeborenen von Viktoria haben ihre Kriegstänze vor und nach dem Kampfe, sie haben Tänze, in denen die Bewegungen verschiedener Tiere nachgeahmt werden, unter denen das Känguru, der Emu-Strauß, der Frosch und Schmetterling besonders beliebt sind. Auf einer Bewegungsnachahmung beruht auch der Kanoe-Tanz.[2] Die Beobachtungsgabe und das Nachahmungstalent der Australier sind ganz außerordentlich. Dabei sind sie „empfänglich für die Macht der Musik“, lernen leicht singen und Instrumente spielen.[3] Auch die Eingeborenen am Lake Albert ahmen in Tänzen den Froschsprung nach, oder die Jagd des Emu, wobei ein Mann die Stimme dieses Vogels nachahmt.[4] Die Gesänge der Neuseeländer sind unabänderlich mit Gesten begleitet; auch sie haben ihre Kriegstänze, bei denen sie in furchtbare Aufregung geraten.[5] Die Tänze der Tasmanier waren gleichfalls häufig Tiernachahmungen.[6]

Der Tanz Hewa (auf den Südseeinseln) ist eine vollkommene Pantomime, bei der die Entführung eines Mädchens oder die Geburt eines Knaben dargestellt wird.[7] Die Dayaks auf Borneo ahmen bei ihren Tänzen die Bewegungen der Tiere nach oder sie stellen eine Jagd dar. Diese Tänze werden mit Musik eröffnet (die streng im Takte gespielt wird), und nicht selten mit einem allgemeinen Rausch geschlossen.[8] Eine ihrer Pantomimen stellte ein Scheingefecht dar, in welchem ein Krieger scheinbar erschlagen wurde. Zu spät entdeckte der Sieger, daß er einen Freund getötet, und brach darüber in laute Klage aus. Schließlich aber sprang der Erschlagene wieder auf und begann einen fanatischen Tanz.[9] Es scheint somit schon auf dieser Kulturstufe ein Bedürfnis nach einem guten Ausgang zu bestehen. Die Papuas ahmen in ihren Tänzen die Liebes-

[1] Howitt, *l. c.,* p. 327.
[2] R. B. Smyth, *l. c.,* I. p. 166.
[3] *Ibid.,* I. p. 266.
[4] G. F. Angas, *Sav. Life,* I. p. 63.
[5] *Ibid.,* I. p. 328—329.
[6] Bonwick, *Tasm.,* p. 35.
[7] Meinicke, *l. c.,* II. p. 189.
[8] Boyle, *l. c.,* p. 82 fl.
[9] St. John, *l. c.,* I. p. 55.

werbungen der Vögel nach und suchen stets Symmetrie in ihren Bewegungen zu zeigen. Wenn zwei Tänzer nebeneinander stehen, so trachtet der eine immer dieselben Bewegungen mit dem rechten Fuß oder Arm auszuführen, die der andere mit dem linken macht.[1]

Die Tänze der Tschuktschen haben mit denen der benachbarten Amerikaner viel Ähnlichkeit. Die Männer tanzen völlig entblößt, nur die Füße sind bekleidet, und das Haupt mit Schwungfedern geschmückt. Ihre Tanzbewegungen bestehen aus leidenschaftlich dargestellten Nachahmungen von Jagd und Krieg. Die Weiber singen dazu und ahmen wieder die Bewegungen ihrer Beschäftigungen nach (Beeren sammeln, Wasser holen etc.). „So werden diese Tänze natürliche mimische Ballette."[2]

Die Tänze der Kamtschadalen sind pantomimisch, der Gesang dazu wird mit dem Ausdruck eines immer steigenden Affekts gesungen. Der Rhythmus ist ein System von sechs Trochäen (Bāchĭa, ăn). Auch die Fisch-Tungusen haben denselben Rhythmus, aber ohne Schluß und Abteilung in Strophen. In ununterbrochener Einförmigkeit wird er bis zu völliger Ermüdung wiederholt.[3] Außerdem gibt es einen Bärentanz und Krähentanz. Die Obischen Ostjaken (am Ob, Hauptfluß West-Sibiriens) haben ähnliche Tänze bei gottesdienstlichen Festen, woraus Ewans schließt, daß die Verbindung des Tanzes mit der Religion f r ü h e r auch bei den Kamtschadalen stattgefunden haben müsse. Nach anderen ethnologischen Beispielen zu urteilen, glaube ich indes, daß die Verbindung von Tanz mit Religion immer erst ein späteres Stadium bedeutet.

Von anderen Tiertänzen erwähnt Langsdorf den Seehundstanz, Lesseps den Rebhuhntanz. Beide sind natürlich stets mit Musik begleitet und es berührt „fast schmerzlich, zu sehen, wie die Kamtschadalen ihren Körper und insbesondere die Lunge dabei anstrengen".[1] Ähnliche Tänze beschreibt Krebs

[1] Schellong, *l. c.*
[2] Merck, *l. c.*, XVII. p. 65.
[3] Erman, *l. c.*, I. 3. p. 189.
[4] Lesseps, *l. c.*, I. p. 105—106; Langsdorf, *l. c.*, II. p. 303.

von der Insel Spierken (Kurilengruppe südlich von Kamtschatka, einst russisch, seit 1875 japanisch). Die Bevölkerung besteht aus Ainos.[1]

Die Tänze und Spiele der kalifornischen Indianer stellen Szenen aus dem Kriege, der Jagd und dem täglichen Leben dar.[2] An den Rocky Mountains kennt man den Kalumet-Tanz (Friedenspfeife), der 2—3 Tage lang dauert und stets mit der Erwartung auf entsprechende Belohnung getanzt wird; ein anderer Tanz stellt die Ausforschung des Feindes im Kriege dar, wieder andere heißen nach dem dargestellten Gegenstand, Bettlertanz, Bisontanz[3] oder Bärentanz. Ähnliche Tänze sind unter allen Indianern verbreitet, und sowie der Ochsentanz und Sonnentanz wiederholt beschrieben.[4] Keating erwähnt den Hundstanz der Sioux-Indianer und den Chippewa Skalptanz; beide wurden von einer melancholischen, aber ansprechenden Melodie begleitet. Die Darsteller hatten den Flügel eines Vogels in den Händen (Urbild des Fächers?), mit dem sie auf der Flinte oder dem Bogen oder sonst etwas, das einen Klang gab, Takt schlugen.[5] Die Indianer in Guiana hatten ebenfalls Tänze, in denen das Leben und die Gewohnheiten der Tiere nachgeahmt wurden; immer stimmte man dazu ein monotones Lied an und trat mit den Füßen den Takt;[6] bisweilen suchten diese Indianer die Stimme eines bestimmten Vogels nachzuahmen, der auch selbst durch zwei Stücke Holz ziemlich primitiv dargestellt war. Auf dieselbe Art versuchten die Eingeborenen Kinder darzustellen.[7] (Urbild der Puppen?)

Ein weiterer Fortschritt in der Entwicklung der Pantomime ist es, wenn das gesprochene Wort der Darstellung zu Hilfe kommt; damit beginnt das eigentliche Drama, immer noch mit Musik. In Zlitun (oder Zuletin, oder Ziliten, oder Sliten, Nordafrika) sangen die Negerinnen, während sie den Weizen zer-

[1] Krebs, *l. c.*, p. 379—391. [2] Bancroft, *l. c.*, I. p. 393.
[3] Long, *Exp. to Rock M.*, I. p. 332—337.
[4] Perrin du Lac, *l. c.*, p. 120—123.
[5] Keating, *l. c.*, I. p. 438 mit Musikbeispielen.
[6] Im Thurn, *l. c.*, p. 309. [7] Brett, *l. c.*, p. 154, 156.

stießen, ihre nationalen Lieder im Chor. Einer der Gesänge, den drei Mädchen sangen, handelte von der Heimkehr der Krieger und enthielt einen Klagegesang (um den toten Geliebten), dem am Schluß eine Beschwörungsformel angehängt wurde. Es wurde hierauf angenommen, daß eine Ziege geschlachtet, und aus den untersuchten Eingeweiden entnommen worden sei, der Geliebte sei den Tod eines Helden gestorben. Nach diesem Gesang nahmen die Mädchen die unterbrochene Arbeit wieder auf und schlossen in einem schönen Chor. Ihr Herr verbot ihnen weiter zu singen, da das Singen unheilig sei.[1] Die dramatischen Erzählungen dieser Neger sind in vieler Beziehung bemerkenswert. So genau ist die Schilderung, daß selbst der Zeitraum, der zwischen zwei Ereignissen verläuft, durch ein wenige Sekunden langes rrrrr . . . angegeben wird.[2] Im alten Ägypten gab es keine öffentliche Aufführung, die einer Theatervorstellung ähnlich gewesen wäre, noch pantomimische Darstellungen. Die Priester hatten es glücklich zu stande gebracht, diese edelste und natürlichste der menschlichen Künste zu verbieten, um deren Rudimente ausschließlich zu religiöser Wirkung ausreichender benutzen zu können. Die weiteren Bemerkungen, die Wilkinson an diese Tatsache knüpft, sind jedoch angesichts der ethnologischen Beispiele unhaltbar. Er meint, die Bühne sei eine ausschließlich griechische Erfindung, die Pantomime eine römische (?); dramatische Aufführungen wären ursprünglich Komödie und Tragödie gewesen.[3]

Ein interessantes Beispiel des primitiven Dramas mit Musik ist der australische Corrobberry, unter ganz primitiven Völkerschaften, die am meisten ausgebildete Form des Dramas. Die Darsteller schmücken sich auf alle Art und streichen insbesondere längst den Rippen, den Arm- und Beinknochen weiße Streifen auf die schwarze Haut. So sieht der ganze

[1] Lyon, *l. c.,* p. 336.

[2] M. Buchner, *Kunst d. Neger, l. c.,* p. 13. Diese Neger haben keine Schrift, aber Eigentumszeichen.

[3] Wilkinson, *l. c.,* I. p. 455.

Chor der Tänzer im Dunkel der Nacht, vom matten Schein des Feuers beleuchtet, aus, wie „tanzende Skelette, die durch magische Mächte belebt werden“.[1] Die Corrobberry-Festlichkeit begann damit, daß die Tänzer eine Art klagenden Gesanges anstimmten, in den die alten Männer und die Frauen bisweilen einfielen. Der ganze Text des Gesanges bestand aus den Worten: „Junger a bra, mati, mati“, welche die Sänger immer und immer wiederholten; dabei fingen sie mit einem lauten und schrillen Ton an und ließen die Stimmen allmählich sinken, bis sie zuletzt so schwach und sanft waren, daß man sie kaum von dem Luftzug unterscheiden konnte, der in den Gebüschen raschelte. Während des Gesanges blieben die Tänzer in einer gebeugten Stellung und gaben den Takt mit den Füßen an, die sie in kurzen Bewegungen vom Boden erhoben, während sie zugleich die beiden langen Enden ihrer Bärte mit den Händen rauften. Plötzlich veränderten sie ihre Musik zu einem lauten „Ha hei, ha hei, ha hei“, schlugen die Speere und Wameras aneinander und stampften mit den Füßen in voller Kraft auf den Boden; dann richteten sie sich mit einem plötzlichen Ruck wieder auf und stießen ein lautes erschreckendes „Garra wai“ aus. Wieder nahmen sie ihre erste Bewegung an, aber in doppelt so schnellem Takt; bald bewegte sich die ganze Reihe rasch seitwärts auf und nieder, Schulter an Schulter, bald tanzte sie im Kreis umher, begleitet von derselben Musik und mit demselben Aufstampfen der Füße.[2]

Bei einem anderen Corrobberry, den Lumholtz sah, wurde die Musik nur von einem einzelnen Manne ausgeführt, während die übrigen im Chor tanzten. Eine einzige Frau durfte teilnehmen. Die Musik war lebhaft und nicht sehr melancholisch. „Das monotone Geklapper der Tänzer, die Begleitung der Frauen, der schwere Tanzschritt der Männer und die exakteste Genauigkeit im Takt, machten von weitem den Eindruck einer arbeitenden Dampfmaschine.“ Während Darsteller und Zuseher den lebhaftesten Anteil an den Ereignissen nahmen, saß der

[1] Illustr. London News 1863, mit Abbildg.

[2] Browne, *l. c.*, p. 445.

Musiker teilnahmslos da, schlug mechanisch Takt und sang ausdruckslos mit seiner heiseren Tenorstimme ohne aufzublicken. Er hat die Proben schon wochenlang mitgemacht und weiß alles auswendig; zuweilen aber scheint sogar er sich zu unterhalten.[1] Der Corrobberry ist also ein wohlvorbereitetes und ausgearbeitetes Kunstwerk.[2] Bei den Stämmen am Mary River und im Bunja-Bunja-Lande gab es zwei Arten des Corrobberry, den dramatischen und lyrischen.[3] Der Dichter desselben (ein einzelner, nicht etwa das ganze Volk) führte ihn bei den benachbarten Stämmen ein, bereitete das Werk durch sorgfältige Proben vor und lud alle Freunde dazu ein. Bald nach der Aufführung wanderte das Werk von Stamm zu Stamm, wurde mit großem Enthusiasmus gesungen, ohne daß jemand ein Wort davon verstanden hätte. (Noch vor einem halben Jahrhundert hatten beliebte italienische Opern bei uns dasselbe Schicksal.) Das Sujet eines solchen Corrobberry war kurz, einfach und nicht ohne obszöne Szenen. Das Zusammenspiel und der über alle Maßen regelmäßige Takt, waren immer vortrefflich. Die ganze Musik bestand aus Variationen einer einzigen Melodie, gesungen mit abwechselnder Stärke und in verschiedenem Tempo. Gerne schleifen die australischen Sänger einen Ton in den anderen hinüber und sinken tief in der Stimmung, um dann plötzlich in die höhere Oktave überzugehen. Zu Ende des Gesanges trillern sie ein r auf einem ziemlich hohen Ton.

Der Kuri-Tanz der Australier ist eine andere Art des primitiven Dramas. Die Mitwirkenden teilten sich in fünf verschiedene Gruppen: 1. Eine Gruppe von 25 jungen Leuten und 5—6 Knaben, die Tänzer, 2. zwei Gruppen von Frauen, die einen ganz untergeordneten Anteil an der Aufführung hatten; sie schlugen die ganze Zeit über mit den Füßen Takt, 3. zwei wichtige Personen des Spieles, 4. ein Darsteller mit einem langen Speer, 5. zwei ältliche Sänger. Die Musik zu

[1] Lumholtz, *l. c.*, p. 240. [2] Sturt, *l. c.*, I. p. 84.

[3] Curr, *l. c.*, III. p. 167; andere Beschreibungen des Corrobberry, G. F. Angas, *Sav. L. und Sc.*, I. p. 102.

diesem Tanz blieb immer nur auf einer Note, und war daher außerordentlich monoton. Der Darsteller der vierten Gruppe erregte einen rauschenden Beifallssturm, indem er sich auf den linken Fuß stellte, Kopf und Körper nach links beugte und mit dem rechten Fuß Takt schlug, dann sich plötzlich umwandte, auf den rechten Fuß stellte und mit dem linken Takt schlug.[1] — Soweit der Kuri-Tanz. Zu Port Jackson hörte Bonwick einen Gesang, den er „speaking pantomime" nennt. Er behandelte die Liebeswerbungen der Geschlechter und wurde in sehr ausdrucksvollen Bewegungen dargestellt.[2]

Auf Cooks zweiter Reise sah Forster auf den Gesellschaftsinseln die Vorstellung eines Werkes, das er komische Oper nannte. Der erste Akt endete damit, daß drei der Darsteller durchgeprügelt wurden.[3] Das Schauspiel der Hurra, der Festtänze der O-Waihier, hat Chamisso mit Bewunderung erfüllt. Der Gesang des mit der Trommel begleiteten Tanzes hebt langsam und leise an, wird allmählich und gleichmäßig beschleunigt und verstärkt, während die Tänzer vorschreiten und sich ihr Spiel belebt.[4] Zu Grenec (Java) sah Tombe eine malaiische Komödie. „Es war ganz das, was wir chinesisches Schattenspiel nennen, und stellte einen Krieg vor." Pauken, Gomgoms und das Java-Violoncell spielten die Musik dazu. Der Direktor und 30 tanzende junge Mädchen sangen Lobeserhebungen der Kaiser und seiner Vorfahren.[5] Auch Ida Pfeiffer sah zu Bandong eine Pantomime in drei Akten, die ebenfalls einen Krieg darstellte. Die Musik war lärmend und voll von Dissonanzen, verwandelte sich aber augenblicklich in eine sanfte klagende Melodie, sobald eine der kämpfenden Parteien geschlagen ward.[6] Die Aufführung war wirklich hübsch und ausdrucksvoll. Das einzig Unsympathische war, daß die Darsteller unausgesetzt den Blick zu Boden gerichtet hatten, was bei nichteuropäischen Aufführungen meistens der Fall ist und

[1] G. F. Angas, *Sav. Life etc.*, I. p. 103—107.
[2] Bonwick, *l. c.*, p. 33.
[3] Elson, *l. c.*, p. 247.
[4] Chamisso, *l. c.*, p. 152.
[5] Tombe, *l. c.*, II. p. 67.
[6] Ida Pfeiffer, *l. c.*, I. p. 212.

wahrscheinlich aus Respekt vor dem Publikum geschieht. Die genaueste Aufklärung über das javanesische Drama gibt uns Raffles. Man unterscheidet zwei Arten, das Topeng, wo die Rollen von Personen gespielt werden, und das Wayang, wo nur Schatten spielen. Die Darsteller haben in der Regel nur Bewegungen zu machen und sie den Worten anzupassen, die vom Dalang, dem Regisseur, gesprochen werden. Das Gamelan-Orchester begleitet die Aufführung, die mehr den Charakter eines Balletts als eines eigentlichen Dramas hat.[1] Auf Sumatra ist es üblich, daß sich während der Tänze eine der jungen Damen aus dem Publikum erhebt und mit dem Rücken gegen dasselbe einen Gesang anstimmt, dem ein Jüngling der Gesellschaft bald antwortet. Auch Berufserzähler werden auf eine Bühne gehoben und unterhalten das Publikum mit irgend einer improvisierten Geschichte, komische Charaktere erscheinen, die durch Mimik und Possenreißerei die Gesellschaft die Nacht über, so gut es geht, im Lachen erhalten müssen. Die Jünglinge besuchen diese Versammlungen gerne, um sich bei dieser Gelegenheit nach einer Zukünftigen umzusehen, und die „Mädchen gehen reißend ab".[2] Man sieht aus diesen idealen Kunstbestrebungen, wie die Javanesen schon den Sitten und Gebräuchen unserer „Kultur" nahe kommen.

Die Khyongthas, wilde Stämme im südöstlichen Indien, hatten eine ziemlich vollständige Oper, deren Komposition natürlich von Europäern beeinflußt worden sein muß. Das Orchester bestand aus einem Shawur (Mittelding zwischen Klarinette und Trompete) und einem Bataillon von Trommeln, die mit Schrauben stimmbar waren. Die Oper war eine glücklich ausgehende Liebesgeschichte mit einem primo corifeo tenore, einem Brummbaß als König, und einem romantischen Sopran. Die Musik machte mit ihren frischen Rhythmen und Melodien den besten Eindruck, insbesondere waren die Trommeln sehr effektvoll verwendet und folgten im Ausdruck und Tempo genau der dramatischen Aktion.[3] Den Höhepunkt des

[1] Raffles, *l. c.*, I. p. 335 u. 469. [2] Marsden, *l. c.*, p. 267.
[3] Lewin, *l. c.*, p. 156.

Realismus jedoch scheint das chinesische Drama zu erreichen. Görtz erzählt von einer Aufführung, wo eine Schauspielerin ihrer Rivalin das Herz aus dem lebendigen Leibe herauszureißen hatte und es vor den Augen des Publikums verzehrte.[1] Selbstverständlich war auch dieser Realismus nur eine mit täuschender Naturwahrheit geschickt arrangierte Komödie.

Die Indianer der Aleuten-Inseln hatten eine Art Pantomime, in welcher ein Sportsman einen schönen Vogel schoß, der plötzlich wieder auflebte und sich in eine schöne Frau verwandelte, in die sich der Sportsman natürlich sofort verliebte.[2] Die Nahua-Stämme, die zu den zivilisiertesten der Nordamerika-Indianer gehören, trafen stets große Vorbereitungen zu ihren öffentlichen Tänzen und Dramen, mit Chor und Orchester, die gewöhnlich von einem Priester einstudiert und geleitet wurden. Wenn eine Reihe von Tänzern müde wurde, nahm eine andere ihre Stelle ein; so wurde der Tanz einen ganzen Tag lang fortgesetzt, wobei jeder Gesang etwa eine Stunde dauerte.[3] Komische Stücke waren häufiger und die Darsteller nicht selten in hölzernen Masken oder als Tiere verkleidet.[4] Sänger erschienen auf der Bühne, aber Instrumentalmusik wird beim Drama nicht erwähnt. Die alten Schriftsteller sind des Lobes voll über die Gesangsleistungen im Solo und Quartett und sie erwähnen im besonderen die kleinen Knaben im Alter von 4—8 Jahren, die Sopranpartien mit einer Vollkommenheit sangen, die ihren priesterlichen Lehrern alle Ehre machte. Chöre und Orchester wurden in jedem Tempel gehalten, und von den Priestern, die zugleich Komponisten waren, dirigiert. Die Musik stand unter königlichem Protektorate und Sänger und Musikanten waren von der Steuerzahlung befreit. Eine Akademie für Musik und Wissenschaften wurde gegründet, wo die verbündeten Könige von Mexiko, Tezkuko und Tlakopan den Vorsitz führten und unter die Bewerber Preise verteilten.[5]

[1] Görtz, *l. c.*, III. p. 60. [2] Choris, *l. c.*, p. 9.
[3] Bancroft, *l. c.*, II. p. 289. [4] Bancroft, *l. c.*, II. p. 291.
[5] *Ibid.*, II. p. 294, mit Literaturangabe über die Musik im alten Mexiko, Anm. 24.

Wenn der Indianer singt oder tanzt, so agiert er immer dazu und stellt dabei eine bestimmte Szene aus seinem Leben dar. Sproat beschreibt einen Indianer-Tanz, wo ein Mann mit am Rücken gebundenen Händen, an langen Stricken von den anderen hin- und hergetrieben wurde. Plötzlich erscheint der Häuptling mit einem langen Messer und stößt es ihm in den Rücken, daß das Blut in Strömen herunterläuft; ein zweiter Stoß erfolgt, ein dritter, bis das Opfer leblos zur Erde fällt, die Freunde sich um ihn versammeln und den Körper forttragen. Das ist wenigstens der Eindruck, den der Europäer hat, aber das Ganze ist doch nur ein Spiel, das Blut ein Gemisch von rotem Gummi, Harz, Öl und Wasser, womit auch die Kanoes gefärbt werden. Die Szene selbst wird so naturgetreu dargestellt, wie kaum irgendwo anders.[1] Im alten Mexiko und in Guatemala gab es Ballette, bei denen selten weniger als 400 Personen, oft aber bis 2000 mitwirkten.[2] Bei großen Festlichkeiten in Toxcatl wurde die Tanzmusik von einem unsichtbaren Orchester besorgt, das in einem der Tempelgebäude untergebracht war.[3] Die Maya-Stämme in Zentral-Amerika hatten dramatische Aufführungen, die von dem „holpop“ (Regisseur) geleitet waren; Frauen durften an den Vermummungen nicht teilnehmen. Die Stücke hatten einen historischen Charakter, und die Gesänge hatten die Form von Balladen, die auf lokale Traditionen und Legenden gegründet waren.[4]

Die Coroados in Brasilien führten eine dramatische Szene auf, die eine Art Lamentation war, die besagte, sie hätten versucht, eine Blüte von einem Baume zu pflücken und seien dabei heruntergefallen. Spix und Martius bezeichnen diese Szene als „das verlorene Paradies“. Sie scheint von Negern eingeführt worden zu sein.[5]

[1] Sproat, *l. c.*, p. 66, 67.

[2] Brasseur, *l. c.*, p. 10. Mit ausführlichen Beschreibungen und Musikbeispielen dieser allerdings nicht mehr primitiven Vorstellungen.

[3] Bancroft, III. p. 427. [4] Bancroft, II. p. 712.

[5] Spix und Martius, *l. c.*, II. p. 238.

Ganz merkwürdige Szenen ereignen sich in Theatern, wo das Publikum aus Weißen und Schwarzen besteht, wo Zivilisation und Ursprünglichkeit jede in ihrer eigentümlichen Weise reagieren. Zu Quito sah man die Weißen in feinster Abendtoilette und Neger mit ihren Frauen mit Kindern am Arm, das Theater besuchen. Bei besonders packenden Stellen stiegen die Schwarzen in der Aufregung auf die Bänke, und als dann gar eine Pistole losgeschossen wurde, fingen die sämtlichen „babies“ derart zu schreien an, daß die Schauspieler einen Moment warten mußten, bis es den diversen Müttern gelang, ihre Kleinen wieder einzuschläfern.[1] Dies ist vielleicht ein Seitenstück zu Schlagintweits Erzählung von einer Vorstellung in Kalifornien, wo gleichfalls die mitgenommenen kleinen Kinder zu schreien anfingen. Die Folge davon war, daß alle Männer im Publikum den Schauspielern (!) Schweigen geboten, bis die Kinder sich beruhigt hatten. So willkommen war den Männern damals, in der frauenlosen Zeit, die Erinnerung an die Häuslichkeit.[2]

Man hat oft gefragt, warum denn unsere dramatischen Aufführungen, die doch eine frei gewählte Erfindung sind, häufig einen tragischen Charakter annehmen, warum gerade das Leid und nicht bloß das Vergnügen dargestellt wird. Auch dieses Verlangen scheint in der menschlichen Natur tief begründet zu sein und deutet auf eine Frische und Ursprünglichkeit des Gemütes hin, dessen Kraft noch lange nicht verbraucht ist und zu Zeiten geradezu einer tiefen Bewegung bedarf. Auch in der Welt der Naturvölker finden wir Beispiele genug, die Schillers bekannte Frage nach der Ursache des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in der einfachsten Weise beantworten.

Buchner erzählt einmal: „Allenthalben unter den sogen. Wilden stößt man auf den Gebrauch, sich zeitweilig durch eine Art Teufel angruseln zu lassen.“[3] Noch deutlicher ist das Bedürfnis nach „Furcht und Schrecken“ bei den Frauen auf

[1] J. Pfeiffer, *II. voy.*, II. p. 226. [2] Schlagintweit, *l. c.*, p. 303—304.
[3] Buchner, *Kamerun, l. c.*, p. 26.

Neuseeland. Ihr Hauptvergnügen ist die Heulerei. Die Neuseeländerinnen führen sie auf die ergreifendste Art aus: Sie vergießen Tränen, ringen die Hände, und erwecken mit dem herzzerreißendsten Geschrei das Mitleid zufälliger Zuseher. Und doch ist das Ganze nur Spiel (but a mockery of woe),[1] ein Vergnügen, das seiner selbst wegen von den Maori-Frauen geübt wird. Einfacher und urwüchsiger kann man einen tiefen psychologischen Zug des menschlichen Gemüts wohl nicht mehr zum Ausdruck bringen.

* * *

Die Erfahrung hat gezeigt, daß es für den Leser, der zum erstenmal die sämtlichen Beispiele der bisherigen Kapitel liest, nicht leicht ist, die leitenden Ideen herauszuheben, die aus den einzelnen Schilderungen so vieler und so verschiedener Völker und Sitten hervorgehen. Er muß vor allem die Beispiele entwicklungsgeschichtlich auseinanderhalten und darauf achten, daß zu Anfang jedes Kapitels die Beispiele der ältesten Periode (Jägervölker, Nomaden), später die der höher stehenden Viehzüchter und zuletzt die an die Anfänge unserer Kultur nahe herankommenden Ackerbauer erwähnt sind. Um die Übersicht nach dieser Richtung zu erleichtern, möchte ich mir erlauben, den Inhalt der Beispiele in Gruppen zusammenzustellen und die Lehre, die sie uns geben, in folgenden Punkten kurz zusammenzufassen:

Die Beispiele primitiver szenischer Darstellungen der Naturvölker ergaben, daß der Gegenstand dieser Spiele war:

1. Jagd, Krieg, Fischerei, Rudern (Jägervölker, Nomaden), das Leben und die Gewohnheiten der Tiere; Tierpantomimen; Masken.
2. Leben und Gewohnheiten der Viehherde (Viehzüchter).
3. Arbeit (Ackerbauer), Reisstampfen, Getreidemahlen, Dreschen, Ernte, Weinlese.

[1] R. Taylor, *l. c.*, p. 349.

Die Darstellung erfolgt durch den ganzen Stamm (Chor), der singt und darstellt. Gesungen werden bedeutungslose Worte (kein Text), den Inhalt der Gesänge bildet eben die szenische Darstellung (Pantomime). Aufgeführt werden nur Tatsachen des täglichen Lebens, deren Durchführung im Kampf ums Dasein absolut notwendig ist. Aus den erwähnten Beispielen folgt:

1. Das Drama ist ursprünglich bloß szenische, nicht auch sprachliche Dichtung (weil die Sprache noch nicht genügend entwickelt ist).
2. Musik und Drama (reine szenische Darstellung) haben einen gemeinschaftlichen Ursprung, weil der ganze Chor, der darstellt, nur durch den Takt der Musik in Ordnung gehalten wird. Musik wird dadurch ein unerläßlicher Faktor im Gesamtauftreten des ganzen Volkes. Deshalb ist der Häuptling Regent und Dirigent zugleich, er tanzt (agiert), singt und dichtet. (Bedeutung des Taktgefühls im Kampf ums Dasein.)
3. Es gibt in der Urzeit kein Gesamtkunstwerk, nur Drama und Musik bilden eine Einheit, Poesie kommt erst später hinzu und hat wie alle übrigen Künste einen selbständigen Ursprung. Die historische Reihenfolge der Dichtungsgattungen ist: Drama, Lyrik, Epos.
4. Das musikalische Drama ist ein soziales Kunstwerk (Angelegenheit des ganzen Stammes). Es ist auch:
5. Ein notwendiges Kunstwerk (nicht ein überflüssiges Produkt der Phantasie), denn durch den sozial-wirtschaftlichen Inhalt wird das Spiel eine notwendige Vorübung für den Ernstfall und sein Nachspiel.
6. Das primitive Musikdrama ist ein absolut natürliches Kunstwerk (gesungene und agierte Bewegung); unnatürlich ist erst das gesungene Wort.
7. Die primitive Vokalmusik ist nicht Verbindung zweier Künste (Musik und Poesie) sondern lediglich Musik (mit bedeutungslosen Lauten).
8. Melodie ist deshalb nicht entstanden aus dem natürlichen Accent der Sprache, sondern aus dem Accent

des Taktes. Einmal entstanden, kann und soll sich die musikalische Melodie bei der Komposition von Texten allerdings dem sprachlichen Accent anschmiegen. Der Ursprung der Musik lag nicht — wie Herbert Spencer glaubte — im Rezitativ.

Erst später, bei weiterer Entwicklung der Sprache, tritt bei pantomimischen Aufführungen aus dem Chor ein einzelner Sprecher auf, der die Handlung erklärt und dabei, unter dem Eindruck der eben gehörten taktmäßigen Melodie, melodiöser spricht als im gewöhnlichen Leben. Dadurch entsteht ein neuer Stil des Vortrags, der von rein musikalischen Elementen absieht und auf Erklärung und Verständigung Rücksicht nimmt (der rezitierende Stil). Die ganze weitere Geschichte des musikalischen Dramas ist nichts als ein beständiger Kampf um die Oberherrschaft der beiden Stilgattungen.

Nicht selten zeigt sich bei solchen dramatischen Aufführungen auch schon bei manchen Naturvölkern die Teilung des Gesamtchores in zwei einander gegenüberstehende Chöre (Frage und Antwort, ein Schauspieler). Das ist auch das Urbild des griechischen Dramas, das ebenfalls ursprünglich eine Tierpantomime war. Das Tier, das im wirtschaftlichen Leben der Griechen die größte Rolle spielte und dessen Gewohnheiten nachgeahmt wurden, war der Bock (tragos, daher Tragödie).

Unter den hier angeführten Punkten bedürfen zwei, der Ursprung der Musik und ihre Entwicklung, noch einer weiteren Ausführung, die in den beiden nächsten Kapiteln versucht werden soll.

IX. Ursprung der Musik.

a) DARWIN.

Nach Darwins Theorie ist das Vergnügen, das wir an der Musik haben, dem Umstande zuzuschreiben, daß der Lockruf der Vögel ursprünglich mit einem angenehmen Gefühl verbunden war, das auf weitere Generationen, ja sogar auf höhere Tiergattungen übertragen wurde, und sich wiederholte, so oft wieder eine Stimmäußerung erfolgte. Dieser Umstand erklärt, daß selbst beim Menschen das Anhören der Musik mit angenehmem Gefühl verbunden ist. Wir werden diese Theorie, die auch einen ästhetischen Sinn bei der Beurteilung des Lockrufs voraussetzt, von verschiedenen Standpunkten aus zu bekämpfen haben, zunächst vom psychologischen aus:

Es ist ja möglich, daß die Vögel diejenigen Männchen aussuchen, die ein schöneres Gefieder haben. Können wir deshalb behaupten, daß die Vögel die Malerei verstehen? In ähnlicher Weise ist es möglich, daß ein Vogel von dem Weibchen bevorzugt wird, wegen gewisser Eigenschaften seines Gesanges. Können wir deshalb behaupten, daß die Vögel Musik verstehen? Ich glaube, daß wir viel zu viel menschliche Psychologie in eine tierische Äußerung hineinlegen, wenn wir das Verhalten der Tiere gewissen Stimmäußerungen gegenüber gerade so beurteilen, wie das Verhalten der Menschen. Von einem, wenn auch noch so einfachen ästhetischen Sinn, nach dem der einzelne Vogel den Lockruf seines Genossen beurteilt, kann bei Tieren nicht die Rede sein.[1] „Selbst wenn wir zugeben,

[1] Treffliche Bemerkungen bei Hirn, *l. c.*, p. 187; Westermark, *l. c.*, p. 240–252. — Viel zu weitgehend ist die Bemerkung Bergs, *l. c.*, der behauptet, daß die Tonproduktion der Tiere dasselbe Ziel verfolgt, wie unsere Musik (?).

daß hellere Farben von Blumen Gegenstand des Verlangens für Insekten gewesen sind und daß ein brillantes Gefieder in Verbindung mit der Vorstellung von sexueller Kraft ein Faktor bei der Auswahl der Vögel gewesen ist, so ist diese Annahme doch sehr verschieden von der Behauptung, daß bei der Auswahl von Blumen durch Insekten oder bei der Auswahl von Vögeln durch die Weibchen ein bewußtes ästhetisches Motiv vorhanden gewesen sei.“ [1] Es ist ja gar kein Zweifel, daß auch im Tierreiche wenigstens die Keime jener höheren geistigen Zustände zu finden sind, die beim Menschen den ästhetischen Sinn ausmachen. Aber die entsprechenden Bezeichnungen solcher Vorgänge müssen denn doch erst von dem natürlichen Sinn, der ihnen unterlegt wird, befreit werden, bevor wir imstande sind, Ausdrücke, die das menschliche Verhalten kennzeichnen, ohne weiteres auch auf das Verhalten der Tiere zu übertragen.

Auch ein biologischer Grund spricht gegen die Annahme von Darwins Theorie. Vor allem entwickeln sich stimmliche Äußerungen im Tierreiche nicht im selben Verhältnis wie die Tiergattungen selbst. Es mag ja sein, daß es möglich ist, zu zeigen, daß selbst unter den Säugetieren etwas Ähnliches wie Gesang vorkommt, aber es wird nie möglich sein, zu beweisen, daß der sogen. Gesang der Säugetiere, wenn er vom musikalischen Standpunkte überhaupt der Beachtung wert ist, sich wirklich vom Vogelgesang entwickelt und daß der menschliche Gesang als der Höhepunkt dieser Entwicklung anzusehen ist. Das sogen. Singen der Säugetiere ist nicht einmal vom rein physiologischen Standpunkte ein Gesang zu nennen, da es nicht durch Ausströmen der Luft, sondern durch Einatmen derselben entsteht. Aber selbst wenn die Hypothesen, die Darwin annimmt, korrekt wären, so müßten wir doch seine Theorie von einem anderen Standpunkte bekämpfen.

Der junge Vogel erwirbt seine Fähigkeit zu singen von den Eltern allerdings durch Vererbung, d. h. er erwirbt durch Ver-

[1] L. Morgan, *Anim. Intell.*, p. 413. — Vgl. auch Romanes, *Anim. Intell.*, p. 282.

erbung die Fähigkeit überhaupt zu singen. Was er aber singt, das erlernt er nicht durch Vererbung, sondern lediglich durch direkte Nachahmung des Gesanges derjenigen Vögel, von denen er aufgezogen wird. So geschieht es, daß ein Vogel, der etwa von Eltern einer anderen Vogelgattung erzogen wird, den Gesang dieser anderen Gattung lernt, nicht den derjenigen Gattung, der er selbst angehört. In einer Untersuchung über den Vogelgesang hat Witchell gezeigt, daß der Lockruf und der Schreckensruf einen gemeinsamen Ursprung haben,[1] während die ganze Phrase, die ein Vogel zu singen pflegt, eigentlich nichts anderes ist, als eine beständige Wiederholung seines Allarmrufes, begleitet durch rasche Bewegungen der Lungen, ähnlich denen die beim menschlichen Gelächter entstehen. Wenn wir nun beachten, daß der ursprüngliche Grund einer stimmlichen Äußerung beim Vogel der Schmerz oder die Angst war, und daß der Lockruf erst in einem späteren Stadium entstehen konnte, so müßte, wenn die Theorie Darwins richtig wäre, die Musik eigentlich von den unangenehmsten Gefühlen begleitet sein. Darwin übersieht hierbei eben, daß dieser Lockruf keineswegs die erste Stimmäußerung ist, die den Vögeln zu Gebote steht.

Schließlich können wir auch vom physiologischen Standpunkt die Theorie Darwins bekämpfen. Wenn wir nämlich die dritte linke Stirnwindung des Gehirnes eines Vogels durch einen elektrischen Strom reizen, so beginnt der Vogel zu singen. Nun ist diese dritte linke Stirnwindung derjenige Teil des Vogelhirns, von dem aus bei weiterer Entwicklung desselben bis zum menschlichen Gehirne die Sprache erfolgt. Es zeigt sich somit, daß der sogen. Gesang der Vögel eigentlich vom Sprachzentrum ausgeht, und daß somit physiologisch der Gesang der Vögel vielmehr eine Sprache als Musik genannt werden kann.[2]

In früherer Zeit hatten wir eine viel einfachere aber ähnliche Theorie, die den Ursprung der Musik vom Vogelgesang

[1] Witchell, *l. c.*, p. 240.

[2] Wallaschek, *Aphasie, l. c.*, p. 58, note 2.

ableitete ohne Entwicklung und Vererbung, sondern durch direkte Nachahmung. Nun zeigen aber die Tatsachen, daß in der Musik der Naturvölker von einer Nachahmung des Vogelgesanges in kaum nennenswerter Weise die Rede ist. Überdies besitzen die Australier Musik, aber keine Singvögel.

Vor einiger Zeit hat Professor Weismann in einem interessanten Artikel über den Ursprung der Musik erklärt, daß die Musik eine unbeabsichtigte Nebenleistung des Gehörorgans sei, für welche die Natur das Ohr ursprünglich nicht bestimmt hat. Ich halte es von vornherein für unmöglich, von absichtlicher und unabsichtlicher Leistung der Natur zu sprechen und kann mich auch nicht entschließen, eine so alte und ehrwürdige Erscheinung wie es die Kunst ist, lediglich als Nebenleistung zu bezeichnen. Außerdem betrachte ich die ursprünglichste Musik zunächst keineswegs als eine Leistung des Gehörorgans, sondern als eine solche des Zeitsinnes, da, wie wir gesehen haben, nicht die Melodie, sondern der Takt das wichtigste Element der ursprünglichsten Musik ist.

b) DIE SPRACHTHEORIE.

Eine andere Theorie, nach welcher die Musik entstanden sei aus dem Tonfall der erregten Sprache, ist seit der ältesten Zeit in allen möglichen Formen aufgetreten und kürzlich durch Herber Spencer wieder bekannt geworden. Gerade diese Spencersche Theorie müssen wir nun an der Hand unserer Beispiele ebenfalls bekämpfen.[1]

Es zeigt sich zunächst, daß in der Urzeit allerdings eine Art von Rezitativ vorkommt, das aber immer erst auf denjenigen Kulturstufen zu finden ist, auf welchen wir eine schon teilweise entwickelte Sprache vorfinden, und daß neben diesem Rezitativ noch die ältere Form eines gesungenen Tanzchores bestehen bleibt, der streng im Takt ausgeführt wird. Wir haben ferner gesehen, daß der Text der allerursprünglichsten Gesänge

[1] Vgl. die ausgezeichnete Kritik Stumpfs, *Musikpsych. in England, l. c.*, p. 264, und Gurney, *l. c.*

aus Lauten besteht, die gar keine Bedeutung haben oder die einer Sprache entstammen, die nicht verstanden wird. Es ist ganz unmöglich, daß in solchen Fällen die Musik aus dem natürlichen Tonfall der Sprache entstanden ist, denn in den meisten Fällen ist es eben nicht eine Sprache, sondern es sind nur einzelne wortähnliche Laute, die als Text der Gesänge dienen.

Wenn die Musik wirklich aus dem Tonfall der erregten Sprache entstanden wäre, so müßte doch die erste Musik der Naturvölker irgend welche Ähnlichkeit mit dem Tonfall dieser Sprache aufweisen; dies ist aber keineswegs der Fall. Während die Affektsprache weite musikalische Intervalle aufweist, bewegt sich die ursprünglichste Musik innerhalb weniger Töne und zeigt eine Monotonie, die mit dem reichen Tonfall der Affektsprache gar nichts Gemeinsames hat.[1]

Die ursprünglichste Musik enthält ferner ein Element, das in gar keiner Sprache vorkommt, nämlich den Takt und da gerade dieses Element in der Musik zunächst das wichtigste war, so ist nicht einzusehen, wieso gerade eine rein taktmäßige Musik aus einer Sprache entstanden sein sollte, die gar keinen Takt aufweist.

Eine weitere Bemerkung Spencers, daß sich der Tonfall der Sprache mit der Entwicklung dieser Sprache verstärkt, kann ich aus physiologischen Gründen ebenfalls nicht annehmen, denn je stärker der Anteil des Intellekts in der Sprache wird, desto geringer muß naturgemäß der Anteil unseres Gefühls an dem Tonfall der Sprache sein. Denn es ist eine alte psychologische Erfahrung, daß wir, je mehr wir denken, desto weniger fühlen. Seit ich zum erstenmal die Frage nach dem Ursprung der Musik mit Spencer in einer langen Polemik besprochen habe,[2] ist er kürzlich wieder auf dieses Thema zurückgekommen und ich bedauere, daß er diesmal die Tatsachen der historischen Forschung vollständig außer acht ge-

[1] Brown, *l. c.*, p. 242.

[2] Spencer, *„Orig. of Music" in Mind Oct. 1890;* Wallaschek, *Mind Juli 1891, Jan. 1892.*

lassen hat und sich lediglich damit begnügt, die Frage nach dem Ursprung der Musik mit rein spekulativen Gründen zu entscheiden. Ich glaube nicht, daß auf diesem Wege bei vollständiger Außerachtlassung der Tatsachen die Entscheidung einer so wichtigen Frage erreicht werden kann und möchte mich auf eine weitere Besprechung des Gegenstandes erst einlassen, wenn sich Spencer wieder auf das Gebiet der Tatsachen begeben würde, das uns allein über den Ursprung der Musik Aufschluß geben kann.

c) SAGEN UND MÄRCHEN.

Die Hindus schrieben den Ursprung der Musik göttlicher Einwirkung zu. Brahma soll die Musik erfunden haben in seiner Eigenschaft als Gott der Sprache; Saraswati.[1] Die Chinesen haben eine alte Tradition, nach welcher sie die musikalische Skala von einem mysteriösen Vogel gelernt haben.[2] Nach einer japanischen Sage hat sich die Sonnengöttin einmal in eine Höhle zurückgezogen und die anderen Götter haben den Menschen geraten, sie durch Musik aus ihrem Versteck hervorzulocken. Seit dieser Zeit beginnen die Eingeborenen des indischen Archipels an zu singen und Instrumente zu spielen, so oft eine Sonnenfinsternis stattfindet.[3] Auf Java sagt man, daß die erste Musik dadurch entstanden sei, daß zufällig die Luft durch eine Bambusröhre hindurchstrich, die auf einem Baume hängen geblieben war.[4]

Die Asaba Völker am Niger in Afrika glauben, daß die Musik zuerst in das Land gebracht worden sei durch einen Jäger namens Orgardié, einen Eingeborenen von Ibuzo, als er von seiner Jagd auf Hochwild zurückgekehrt war. In dem Dickicht des Waldes lauschte er den Gesängen der Waldgeister und merkte sich die rhythmischen Schritte der Tänze, die sie ausführten. Diese lehrte er seine Landsleute, nachdem er in

[1] Panchkari Banerjea, *l. c.*, p. 4. [2] Engel, *Myths*, I. p. 75.
[3] Crawfurd, *Archip.*, I. p. 304. [4] Raffles, *l. c.*, p. 472.

das Dorf gekommen war.[1] Es ist interessant zu beobachten, daß nach dieser Sage die Musik von ihrer rhythmischen Seite geschätzt wird und daß Musik geübt wird nach der Jagd, wo demnach die gesamte Energie, die zur Jagd aufgewendet wurde, einige Momente nach derselben unbeschäftigt ist und in dem darauf folgenden Jagdspiele eine weitere Ableitung findet.

Nach einer Sage der Nahua, einer Nation in Nordamerika, hat der Gott Tezcatlipoca die Musik von der Sonne holen lassen und zu diesem Zwecke eine Brücke von Walfischen und Schildkröten gebaut, auf welcher man von der Erde zur Sonne gelangen konnte.[2] Nach einer Sage der Maidu (Stamm in Nordamerika) wurde die Musik durch einen alten Mann in das Land gebracht, der eine heilige Rattel in der Hand hielt und seinen Freunden sagte; so oft ihr singt, schüttelt diese Rattel und ihr werdet sehen, daß der Geist lieblicher Musik in ihr schlummert. Euer Gesang wird besser klingen, wenn ihr während desselben diese Rattel schwingt.[4] Es scheint somit, daß die Stämme die häufige Erfahrung gemacht haben, daß die musikalische Phantasie durch begleitende gleichzeitige Geräusche belebt wird.

Eine arabische Legende sagt, daß Modhar, ein Kameltreiber, von seinem Sitz auf einem Kamel herabfiel und bei dieser Gelegenheit den Arm brach. In seinem Schmerze rief er wiederholt Ya, Yaila. Seine schöne Stimme spornte die Kamele an, und sie begannen rascher zu laufen. Seit dieser Zeit singen alle Kameltreiber, so oft sie ihre Kamele in die Wüste begleiten. Dieser Gesang der Kameltreiber soll der erste Gesang gewesen sein, der in Arabien erfunden worden ist.[5] Die Eingeborenen von Abessinien haben eine Sage über den Ursprung der Musik, nach welchem Yared der Urheber der Musik war. Er wurde erleuchtet durch einen heiligen Geist, der ihm in Form einer Taube erschien und ihn zu gleicher Zeit lesen, schreiben und Musik lehrte.[6] Eine ähnliche Sage

[1] Day, *Niger,* p. 274.
[2] Bancroft, *l. c.,* II. p. 92.
[3] *Ibid.,* III. p. 63.
[4] Powers, *l. c.,* p. 296.
[5] Christianowitsch, *l. c.,* p. 12.
[6] Villoteau, *l. c.,* p. 135.

besitzen die Armenier. Dort hat Mesrop die Musik im Jahre 364 v. Chr. erfunden,[1] während die syrische Musik, d. i. die Kirchenmusik, 370 v. Chr. von St. Ephrem erfunden wurde.[2] In der alten europäischen Mythologie steht die Erfindung von Instrumenten häufig im Zusammenhang mit den Gottheiten des brausenden Meeres und der rauschenden Wässer. So hat der Gott Narheda der Hindus, der Gott Nereus der alten Griechen, der skandinavische Gott Odin und der Gott Wäinämoinen im Nationalepos der Finnen, seine Instrumente aus Fischgräten konstruiert. Viele schwedische, schottische, norwegische und dänische Sagen zeigen einen ähnlichen Zusammenhang zwischen den Wassergöttern und der Erfindung der Instrumente.[3]

d) DER TAKT.

Alle bisherigen Beispiele primitivster Musik der Naturvölker haben uns gezeigt, daß der Takt ihr wichtigstes Element ist, während die Melodie der einfachsten Chortanz-Lieder zunächst nur eine unscheinbare Nebenbedeutung besitzt. Erst auf höheren Kulturstufen gewinnt man durch die natürliche Betonung der Taktabschnitte auch einen verschiedenen Tonfall innerhalb des Taktes, und gelangt so zur Festhaltung einer ganz einfachen Melodie. Ist diese einmal entstanden, und als solche erkannt, dann kann es nicht fehlen, daß auch sie einer weiteren Ausbildung unterliegt, zumal ein Wechsel der Töne im stande ist, in die ermüdende Einförmigkeit der unablässig wiederholten Taktgruppe Abwechslung zu bringen. Eine taktmäßige Äußerung erzeugt schon aus sich selbst heraus, durch die unvermeidliche stärkere Betonung der Taktanfänge und Taktperioden einen Tonfall, eine primitive Melodie, die psychologisch noch etwas ganz anderes ist, als eine bloße Aufeinanderfolge von Tönen. Sie verleiht einer größeren Anzahl aufeinanderfolgender Töne den Charakter der Zusammengehörigkeit, sie vereinigt sie zu einem einheitlichen Ganzen. „Die Wahrnehmung taktmäßig-

[1] Villoteau, *l. c.*, p. 161. [2] *Ibid.*, p. 154, note 1.
[3] Engel, *Myths*, I. p. 75.

geordneter Eindrücke", — sagt James Sully in seiner Psychologie — „ist noch etwas mehr als die bloße Aufeinanderfolge von Eindrücken. Die erstere verlangt einen Akt der Reflexion, durch welche unser Geist im stande ist, sie zu einem Ganzen zusammenzufassen".[1] Eine Bewegung, die einer im Takt mit anderen ausführt, verlangt Beobachtung der fremden Bewegung, und vollständige Beherrschung der Ausdrucksmittel, um die eigene Bewegung im Einklang mit der des anderen zu erhalten. Sie verlangt mithin eine Beteiligung des Intellekts. Die taktmäßige Bewegung erregt auch unser Interesse, denn sie versetzt das Nervensystem in den Zustand der Erwartung (eines Schlages zu einer bestimmten Zeit) und Erfüllung (befriedigende Wahrnehmung des rechtzeitigen Schlages),[2] und erzielt somit einen geistigen Anteil an der Bewegung, die ohne Takt ein rein körperlicher Vorgang geblieben wäre. Der Takt belebt die Bewegung und frischt den ermüdeten Körper auf.

Wie sehr der Takt lediglich unsere subjektive Auffassung einer Anzahl von Schlägen oder Tönen bedeutet, erhellt aus einem einfachen Beispiel. Wenn wir in einem psycho-physischen Laboratorium die regelmäßigen Schläge eines elektrischen Hammers beobachten, so sind wir im stande, die gleichmäßige Aufeinanderfolge von Schlägen im Geiste in gleiche Perioden von zwei, drei oder mehr Schlägen einzuteilen. Wir gruppieren sie, obgleich sie objektiv alle gleich sind, subjektiv in Takten, indem wir bestimmte Schläge durch besondere Aufmerksamkeit auszeichnen. Der Rhythmus liegt im Objekt, der Takt im Subjekt. Diese Fähigkeit des Beobachters, die Schläge nicht bloß als einzelne, sondern als Gruppen aufzufassen, ist eine intuitve Wahrnehmung, d. h. der Beobachter gelangt zu dieser Art von gruppenweiser Auffassung, nicht dadurch, daß er die einzelnen Schläge, die den Takt bilden, auszählt, sondern dadurch, daß er sie, ohne zu zählen, unmittelbar, intuitiv als Gruppe wahrnimmt. Auch der Musiker hat den Takt intuitiv

[1] Sully, J., *Psychology,* p. 206.

[2] Vgl. ähnliche Bemerkungen bei Grant Allen, *l. c.*, p. 114 und Guyau, *Esthetique,* p. 39. Weitere Beobachtungen bei Mach, *l. c.*, p. 190 fl.

wahrzunehmen, und sein Zählen ist nur ein Surrogat des richtigen Taktgefühls, zu dem er nur greift, wenn er das Gefühl dafür verloren hat. Zählen ist eine Verbindung von Schlägen oder Tönen mit Zahlen, das eigentliche Takthalten aber ist eine unmittelbare Wahrnehmung einer Gruppe, Periode oder eines Taktes als Ganzem.[1]

Halten wir daran fest, daß der Takt eine Fähigkeit unseres beobachtenden Geistes ist, so werden wir zwei Theorien verwerfen müssen, die den Ursprung des Taktsinnes fälschlich in eine ganz andere Sphäre verlegen. Die eine dieser Theorien sagt, daß unser Taktsinn aus dem Herzschlag hervorgeht. Hier, in einem körperlichen Vorgang, sei das natürliche Vorbild eines taktmäßigen Verlaufes gegeben. Diese Theorie, die auch in neuerer Zeit immer wieder auftaucht, und den jeweiligen Autor merkwürdigerweise stets zu der Behauptung veranlaßt, daß er der erste sei, der in genialer Weise auf den Zusammenhang zwischen Takt und Herz hingewiesen habe, diese Theorie stammt von Aristoteles. Worin ihr Fehler besteht, ist nach dem vorhergehenden leicht einzusehen. Takt ist nie in einem objektiven Vorgang enthalten, er ist bloß in unserer subjektiven Auffassung desselben vorhanden. Da wir den Herzschlag im normalen Zustand kaum bemerken, geschweige denn beobachten, und der anormale Zustand nicht der geeignete Zeitpunkt für taktmäßige Auffassung ist, so ist nicht einzusehen, wieso wir dazu kommen sollten, in die Notwendigkeit versetzt zu werden, dieses rein individuelle Phänomen in der Form von Takten zu beobachten. Ich möchte den sehen, der in dem Augenblick, wo er den Puls fühlt, auf den Gedanken kommt, sich seinen Herzschlag im $^2/_4$ oder $^3/_4$ Takt vorzustellen.

Eine andere Theorie hat Wilks aufgestellt.[2] Er meint, „das Taktschlagen sei in Wirklichkeit nichts anderes als eine Anspannung und Erschlaffung bestimmter Muskel". Mit diesen

[1] Ich finde diesen Unterschied sehr gut hervorgehoben in James' *Psychology*, I. p. 613. Hingegen hat ihn Crotti in seiner „*Musiconomia*", *l. c.* übersehen, desgleichen Preyer in seinem „*Tonsinn*", *l. c.*

[2] Wilks, *Medical Magacine*, London, Januar 1894, p. 511.

Worten ist wohl die Physiologie des Schlagens, aber nicht die des Taktes gekennzeichnet. Die hauptsächlichste Eigenschaft des Taktes ist aber nicht die, daß er geschlagen wird, sondern die, daß man ihn kennt, das entscheidende Moment liegt nicht in der Bewegung des Armes eines Dirigenten, sondern in der Form seiner intellektuellen Auffassung der Bewegung. Mit der Muskelempfindung allein ist die Bedeutung des Taktes keineswegs erschöpft, sondern erst damit, daß der Muskelsinn die Basis eines kortikalen Prozesses bildet, der darin besteht, daß wir eine Anzahl von Eindrücken des Muskelsinnes gruppenweise auffassen, sie zu dem einheitlichen Ganzen des Taktes vereinigen. So unzulänglich demnach Wilks' Anschauung ist, so hat sie doch den Vorzug, daß sie auf die Bedeutung des Muskelsinnes für die primitive Musik wenigstens hinweist. Denn da es gerade der Muskelsinn ist, der zur Entstehung einer taktmäßigen Auffassung, zur Ausbildung des Takthaltens führt, und da außerdem die Melodie in der ursprünglichsten Musik eine geringere Rolle spielt als der Takt, so kommen wir zu dem anscheinend paradoxen, aber doch richtigen Resultat, daß in der primitiven Musik der Muskelsinn eine größere Rolle spielt, als der Gehörsinn. Der ganze Zusammenhang zwischen Musik und szenischer Aktion wird dadurch physiologisch begreiflicher. Erst in der späteren Entwicklung der taktmäßigen Chortänze kommt der Gehörsinn als Eindruck höherer Ordnung in Betracht, erst später ist er im stande, die Basis für die kortikalen Prozesse taktmäßiger Auffassung und Aufführung abzugeben. Musizieren heißt in der Urzeit so viel wie aufführen, mitwirken, nicht zuhören. In der Urzeit gibt es keine Zuhörer, sondern nur Mitwirkende. Es bedarf langer Zeit und Übung, bevor der Gehörsinn dieselbe Bedeutung hat wie die Betätigung des Muskelsinnes bei gemeinschaftlicher Aktion, und abermals einer langen Zeit, bevor der Gehörsinn, der wichtigere und zuletzt der in der Musik einzig in Betracht kommende Sinn ist.

Schließlich können wir nicht deutlich genug betonen, daß es sich uns keineswegs bloß darum handelt, den Takt als den

Vorgänger der Melodie zu bezeichnen, sondern als deren Ursache. Dies muß deshalb erwähnt werden, weil die Priorität des Taktes von vielen Musikern (leider nicht immer von Philosophen) hervorgehoben, aber dann trotzdem behauptet wurde, die Melodie müsse in das taktmäßige Gerippe anderswoher gekommen sein, vom Vogelsang, dem erhöhten Tonfall der erregten Sprache etc. Diese letztere Wendung der landläufigen Takttheorie müssen wir als ebenso überflüssig als unberechtigt fallen lassen.

e) DIE TAKTMÄSSIGKEIT GEMEINSAMER AKTION.

Wir haben gezeigt, wie der Takt aus sich selbst heraus zu einer Betonung seiner Abschnitte und damit zur Melodie führt. Es fragt sich nun: was zwingt den Menschen zu taktmäßiger Auffassung und Ausführung? Die Gemeinsamkeit der Aktion, die den einzelnen veranlaßt, seine Bewegung in Einklang mit der seines Nachbarn zu bringen. Und was veranlaßt ihn zu dieser Gemeinsamkeit? Dafür gibt es äußere und innere Gründe.

Der äußere Grund zu gemeinschaftlichem Auftreten liegt beim Krieg und bei der Jagd in der Schwäche des Einzelnen. Im Kampf ums Dasein mit der Tierwelt und mit anderen Menschen hält der Takt die sonst unlenkbare, regellose Horde zusammen. Wir kommen auf diese bedeutungsvolle Tatsache noch ausführlicher zu sprechen, bemerken aber gleich hier, daß in dieser Fähigkeit der Menschen, einander durch taktmäßiges Auftreten zusammenzuhalten, der wichtigste Unterschied zwischen dem tierischen und dem menschlichen Geist gegeben ist. Das Tier kennt keinen Takt, ebensowenig als es eine Symmetrie kennt.[1] Hat irgend jemand einmal Vögel zusammen singen

[1] Es hat allerdings eine Zeit gegeben, wo man die Biene einen guten Mathematiker genannt hat, weil sie die Honigwabe so bewundrungswürdig zu konstruieren versteht, „während jetzt allgemein zugegeben wird, daß diese Konstruktion das Resultat der ökonomischen Verwendung des Materials ist, das zur Bildung einer einfachen zylindrischen Zelle benötigt wird" (Wallace, *Darwinism*, p. 336). Die Biene arbeitet so, weil sie nicht anders kann. Von Absicht und Berechnung ist keine Spur.

gehört? d. h. nicht bloß zu gleicher Zeit oder einen nach dem anderen, sondern nur unisono, im Einvernehmen miteinander? Nicht einmal Pferde, die ihr ganzes Leben zusammen eingespannt sind, vermögen im Takt miteinander zu gehen, noch hat alle Abrichtungskunst jemals ein Tier zu taktmäßiger Ausführung gebracht.[1]

Wenn Aristoteles sagte, ἄνθρωπος μὲν ζῷον πολιτικόν, so hätte er mit demselben Rechte auch sagen können, ζῷον μουσικόν, um damit nicht nur sein geselliges Leben anzudeuten (das der Mensch mit geselligen Tierspecies gemein hat), sondern auch seine Fähigkeit mit anderen Individuen zusammen einheitlich zu handeln, und sie dadurch nicht nur zu Mitgliedern einer Gesellschaft zu machen, sondern aus ihnen geradezu eine neue Einheit zu bilden. In diesem Sinne kann Musik eine soziale Funktion genannt werden, die Kunst, mit anderen in Gemeinschaft zu handeln (l'art d'ensemble).

Auf einen inneren, psychologischen Grund für die Notwendigkeit gemeinsamen, taktmäßigen Auftretens hat in neuerer Zeit sehr schön Yrjö Hirn in seinen tiefsinnigen „Origins of Art“ aufmerksam gemacht.[2] Ein starkes Gefühl hat die Tendenz, sich vor mehreren anderen auszusprechen. Der Fühlende merkt bald, daß die Mitteilsamkeit seine Freude erhöht, seinen Schmerz lindert. „Geteilte Freude ist doppelte Freude, geteilter Schmerz ist halber Schmerz.“ Wer seine Gefühle in bestimmte äußere Formen bringt, an deren Zustandekommen sein Intellekt mitarbeitet, der wird durch diese intellektuelle Mitwirkung von der Gefühlsspannung befreit, während die intellektuell geordnete Form anderen die Teilnahme erleichtert. Ein taktmäßiger Parademarsch reißt den Zuseher viel vollkommener hin, als ein regellos vorüberziehender Haufe.

[1] In der beliebten Zirkusproduktion des spanischen Schritts der Pferde, richtet sich bekanntlich die Musik nach dem Pferd, und hat alle Mühe, den Schein taktmäßigen Schrittes notdürftig aufrecht zu erhalten.

[2] Hirn, *l. c.*, p. 101.

f) TAKTMÄSSIGE SPIELE.

Wenn nun der Takt aus sich selbst heraus zur Melodie führt, und die gemeinsame Tätigkeit den Takt bedingt, so fragt es sich nur noch, wieso wir dazu kommen überhaupt tätig zu sein in einer Sphäre, die über die absolute Notwendigkeit des Lebens scheinbar hinausgeht. Daß es wirkliche Kriege und Jagden gibt, ist begreiflich, warum aber gibt es Kriegs- und Jagdtänze? Wie konnten sie sich zu der Höhe entwickeln, die sie als szenische Pantomimen und zuletzt als Dramen erreicht haben? Auf diese Fragen soll das folgende Kapitel von der Entwicklung und Vererbung der Tonkunst die entsprechende Antwort geben.

X. Entwicklung und Vererbung.

a) ENTWICKLUNG IM ZUSAMMENHANG MIT DEN BEDINGUNGEN DES LEBENS.[1]

Unter allen Künsten scheint insbesondere die Musik so wenig Beziehungen zu den notwendigen Bedingungen des Lebens zu haben, daß sich unwillkürlich die Frage aufdrängt, wie sich gerade sie zu der Höhe und Bedeutung entwickeln konnte, die sie heutzutage ohne Zweifel besitzt. Man sagt zwar häufig, die ganze Kunst und insbesondere die Musik sei ein „Luxus", sie gewähre uns keinen Nutzen, keinen Vorteil, ihre Entwicklung lasse sich daher nicht mit denselben Naturgesetzen erklären, die sonst im Kampf ums Dasein maßgebend sind,[2] allein ich fürchte, daß man dabei Musik zuviel von der abstrakten Höhe der Gegenwart aus betrachtet, und ihre Stellung, die sie noch heute bei den Naturvölkern einnimmt, zu wenig berücksichtigt.

Vor allem muß festgehalten werden, daß primitive Musik mit einer höheren Ausbildung des Gehörsinnes zunächst nicht im Zusammenhange steht, und daß die ganze Entwicklung der Musik von der Urzeit angefangen bis auf den heutigen Tag das menschliche Ohr in keiner Beziehung verändert hat.[3] Alle

[1] Die folgende Theorie von der Entwicklung der Musik wurde zum erstenmal auf dem psychologischen Kongreß in London 1892 vorgetragen. Ich muß diese Priorität betonen, um angesichts ähnlicher Theorien, die seither in Deutschland populär geworden sind, dem Vorwurfe der Entlehnung zu begegnen.

[2] Wallace, *Darwinism,* p. 469.

[3] Zu demselben Resultat kamen: Brehm in seinem Tierleben; J. Sully, *Anim. Music, l. c.,* p. 605; Stumpf, *Tonpsych.,* I. p. 344; Lubbock, *Preh. Times,* p. 597.

Versuche, die Musik mit dem Nutzen des Gehörorgans in Verbindung zu bringen, müssen daher von vornherein von unserer Betrachtung ausgeschlossen werden. Die älteste Musik, die wir kennen, ist keine Leistung des Gehörorgans, sie entstammt nicht dem Tonsinn des Ohres, sondern dem Zeitsinn, sie ist in erster Linie taktmäßige Bewegung, und erst in weiterer Entwicklung Melodie und Harmonie. Wir werden die Musik betrachten müssen in der Form, wie sie bei den Naturvölkern vorkommt, d. i. im Zusammenhang mit Tanz und mimischer Darstellung (Pantomime). Sie bilden die älteste Kunstübung, die wir überhaupt kennen.

Einer befriedigenden Erklärung für den Ursprung von Spiel und Tanz kommt Spencers Theorie vom „Überschuß an Kraft" (surplus of vigour) am nächsten. Statt des Ausdruckes „Überschuß" an Kraft, wäre vielleicht ein anderer bezeichnender gewesen. Ich meine nämlich, daß der Ausdruck Überschuß zuviel auf einen unnötigen Überfluß an Energie hindeutet, der bei höheren Tieren und beim Menschen vorkommen soll. Es wäre dann leicht alles, was dieser „Überschuß" leistet, als „Luxus", als „unbeabsichtigte Nebenleistung" zu bezeichnen, wozu ich mich nicht leicht entschließen kann. Es ist aber durchaus nicht ein Zu Viel an Energie, das die höheren Tiere besitzen, es ist nur geradesoviel, als notwendig ist, um im Kampfe ums Dasein den Feind nicht bloß abzuhalten, wenn er kommt, sondern ihn vollständig zu vernichten, so daß er nicht mehr kommt. Ist das geschehen, dann liegt die Energie eine Zeitlang brach und muß nun irgendwie Verwendung finden.

Die Kraft, die in Spiel und Tanz benutzt wird, ist nicht ein Überfluß, für den unser Organismus ursprünglich nicht eingerichtet ist. Er ist dafür eingerichtet, und sie ist absolut nötig, um uns vollkommen zu erhalten, findet aber eben deshalb zu Zeiten keine Verwendung, weil sie ihre Schuldigkeit vollständig bereits getan hat. Für den Kampf ums Dasein haben auch die höheren Tiere keinen Überschuß an Kraft, aber für sie wird der Kampf seltener als für die

niederen (weil sie den Feind vernichten), und daher entsteht die Unverwendbarkeit der Kraft.[1]

Dem ersten Menschen geht es in dieser Beziehung geradeso wie den höheren Tieren. Der Kriegszug verwandelt sich nach geschlagener Schlacht in einen Kriegstanz, derselbe Laut ist Kriegsgeschrei und primitive Musik, derselbe Schwung des Speers ist Kampfesweise und Taktschlag, derselbe gewaltige Schritt Angriff und froher Tanz. Und deshalb sind diese Tänze nicht ein Überfluß, ein „Luxus", den sich die Naturvölker gestatten, sie sind absolut notwendig, um für die Jagd oder den Krieg vorzubereiten, und nachher die Kraft zu erhalten und zu entwickeln. Wenn nun das tägliche Leben zu Zeiten keine Gelegenheit zum Kampfe bietet, so muß sie erfunden werden, und der Mann, der diese Erfindungskraft besitzt, ist eben der Künstler. Überall bei den Naturvölkern spielt der Chortanz die hier angedeutete Rolle. In Australien ist der Kriegstanz die Vorbereitung zum Kriege und sein Nachspiel, die Lieder der Weiber stacheln die Männer zum Kampfe auf; auf den Südseeinseln sind die Gesänge der Wilden häufig die Ursache von Kriegen; auf Madagaskar singen und tanzen die Frauen zu Hause, während die Männer im Kriege sind, und zwar, wie sie selbst sagen und glauben, weil das den Mut der Männer stärke. Die Negerweiber an der Goldküste Afrikas tanzen zu Hause einen Fetischtanz, der in der Nachahmung eines wirklichen Krieges besteht, um dadurch ihren

[1] „L'art sera la perpétuelle revanche de nos facultés non employées. On peut concevoir que l'art, ce luxe de l'imagination, finisse par devenir une nécessite pour tous, une sorte de pain quotidien." (Guyau, *Esthetique,* p. 11.) Auf den Zusammenhang von Spencers Theorie vom „surplus of vigour" mit Schillers „Spieltrieb" ist von ihm selbst hingewiesen worden. Aber während er, James Sully und Grant Allen diesen Gedanken als eine ursprünglich deutsche Errungenschaft bezeichnen, behaupten deutsche Forscher, wie Zimmermann (Geschichte der Ästhetik), daß Schiller dazu von englischer Seite, so von Pope und Addison, und namentlich von Home, *„Elements of Criticism",* ch. V, angeregt worden sei. Vgl. auch Hirn, *l. c.,* p. 26.

abwesenden Männern Kraft und Mut einzuflößen.[1] Bei der Beschreibung eines Tanzes der Fans (in Afrika) sagt Du Chaillu: eine der Folgen dieses Tanzes werde darin bestehen, daß eine große Elefantenjagd veranstaltet wird.[2] Die Kaffern, die besten Krieger Afrikas, singen und tanzen den Kriegstanz mit so großer rhythmischer Präzision, daß der ganze Stamm (mehrere Hundert an der Zahl) — wie die Reisenden sagen — den Eindruck einer einzigen „großen Maschine“ macht, die mit mechanischer Gleichmäßigkeit arbeitet. Bei den nordamerikanischen Indianern — erzählt Morgan[3] — stand es jedermann frei, eine Kriegsgesellschaft zu organisieren und eine Expedition wohin immer zu führen. Er kündigte sein Vorhaben dadurch an, daß er einen Kriegstanz veranstaltete und Gäste dazu einlud. Wenn es ihm gelang, eine Gesellschaft zusammenzubringen, so zogen seine Gäste unmittelbar vom Tanze in den Krieg aus, wenn der Enthusiasmus seinen Höhepunkt erreicht hatte.

Diese Beispiele zeigen, daß der Kriegstanz ein Kriegsspiel, eine Kriegsübung ist, eine Vorbereitung zu gemeinsamer Aktion. Nicht minder ist dies der Fall bei pantomimischen Darstellungen, dem primitiven Drama, dessen älteste Form die Tierpantomime ist. Diese Tierpantomimen, wie sie unter den Naturvölkern aller Kontinente üblich sind, verraten eine so außerordentliche Beobachtungsgabe, eine so große Vertrautheit mit dem Tiercharakter, daß sie für den Teilnehmer daran unmöglich ohne günstigen Einfluß auf den Ernstfall sein können. Sie erhalten die Darsteller in beständiger Übung, erwecken das Interesse an der Jagd bei sämtlichen Zusehern und geben ihnen geradezu ein belehrendes Bild, das ihnen im Ernstfalle nur von Nutzen sein kann, zumal das Nachahmungs- und Darstellungstalent der Wilden ein so außerordentliches ist, daß die Tierpantomime in der Tat eine naturgetreue Darstellung der wirklichen Jagd ist.

[1] Tylor, *Anthrop.*, p. 298.
[2] Du Chaillu, *Equ. Afr.*, p. 81.
[3] Morgan, *Anc. Soc.*, p. 117, 118.

Die Londoner Blätter brachten einmal die Nachricht, daß unter den verwahrlosten Kindern des East-End die Sitte herrsche, Polizei, Magistrat und Verbrecher zu spielen. Man hat sich über diese Art der Unterhaltung nicht wenig aufgehalten, weil — wie man sagte — die Kinder dadurch viel zu vertraut werden mit der Findigkeit der Polizei, den Kniffen der Verbrecher, den Gebräuchen der Gerichtshöfe, kurz mit allen Einzelheiten eines aufregenden Lebens, in denen die Auflehnung gegen die notwendigsten gesellschaftlichen Rücksichten die Hauptrolle spielt. Geradeso aber, wie diese Spiele eine Schule des Verbrechertums sind, sind die Spiele der Naturvölker eine Vorbereitung für das Naturleben. „Tanz und szenische Darstellung sind für die Naturvölker so reale Vorgänge, daß man von ihnen eine Einwirkung auf die Außenwelt voraussetzt.“ [1]

Soweit wird, wie ich glaube, die soziale Bedeutung des primitiven Dramas, der Pantomime, wenig Widerspruch erfahren. Was aber hat mit alledem die Musik zu tun? Wären jene Aufführungen nur Darstellungen einzelner Schauspieler, wie heutzutage, dann könnte Musik ebensogut fehlen oder sie wäre nur von accessorischer Bedeutung. An jenen Aufführungen nimmt aber der ganze Stamm teil, und die Massenaktion ist nur möglich, wenn sie in der geordneten Form von Marsch und Tanz erscheint. Das Kriegsspiel wie die Tierpantomime sind Chortänze des ganzen Stammes, und die Präzision, mit der sie ausgeführt werden, wird nur erreicht, wenn ein hoher Grad natürlichen Taktgefühles vorhanden ist. (Dieses Taktgefühl, time-sense, ist der psychologische Ursprung der Musik.) Primitive Musik, wie sie tatsächlich aussieht, mit der entschiedenen Betonung des taktmäßigen Elementes, ist eine organisierende Macht, die die Teilnehmer am Tanze zusammenhält und ihnen die gemeinsame Aktion ermöglicht. Diese Gewohnheit des ganzen Stammes als ein Körper aufzutreten und zu handeln, und die Übung darin,

[1] Tylor, *Anthrop.*, p. 296.

kann im Kampf ums Dasein nicht ohne Nutzen sein. Nur weil die primitive Musik so vollkommen mit den Bedürfnissen des täglichen Lebens verbunden war, weil sie einen so praktischen Zweck verfolgte, hat sie sich so schwer von diesen Bedürfnissen losgesagt und ist so spät eine selbständige Kunst geworden. In der Urzeit aber ist sie vom Kampfspiel unzertrennlich gewesen. Den Kriegern verdanken wir die ersten Taktschläge, ihnen die ersten fixierten Melodien (Signale), ihnen den ersten Chorgesang und das erste Orchester. Diese primitive Musik hat tatsächlich dieselbe Bedeutung wie die Trommler, Trompeter und Pfeifer noch heutzutage bei Militär, bei öffentlichen Aufzügen haben. Ihr Werk ist gewiß nicht eine Leistung des Gehörorgans im musikalischen Sinne und durchaus kein „Luxus", der ebensogut wegbleiben könnte. Man arrangiere Märsche, Tänze, öffentliche Aufzüge ohne die organisierende Macht des Taktschlages und man wird erkennen, wie groß und wichtig diese Macht ist, und wie sie einem praktischen Zweck zu dienen vermag. Die „Wilden" selbst scheinen die Bedeutung zu kennen, die die Gemeinsamkeit der Aktion für ihr Leben hat, und es gibt sogar Beispiele, wo die Präzision des Taktes bei der Ausführung der Tänze mit der Erhaltung des Lebens in Verbindung steht. So erzählt Boas von den Kwakiutl Indianern (British Columbia)[1]: „Da der Chorgesang bei allen Festlichkeiten üblich ist, und da der Rhythmus der Gesänge sehr kompliziert ist, bedarf es einer großen Übung, bevor ein künstlerischer Effekt erzielt werden kann. Die Kwakiutl-Indianer sind in dieser Beziehung sehr genau, und jeder Fehler, den ein Sänger oder Tänzer macht, wird als ein Schimpf für ihn betrachtet. Bei manchen Gelegenheiten wird der Tänzer, der fehlt, einfach erschlagen. Diese Sitte erinnert uns an die Gebräuche des alten Mexiko."

Da nun das Taktgefühl allein die bekannten Chortänze und -spiele ermöglicht, dieses Taktgefühl aber der Ursprung der Musik ist, während jene Spiele ihre Bedeutung im Kampf

[1] F. Boas, *Kwakiutl,* p. 51.

ums Dasein haben, so ist klar, wie auf die Entwicklung der musikalischen Begabung derselbe Grundsatz anwendbar ist, der sonst überall in der Natur gilt. Ein Stamm, der seine Kraft im Kampfspiele nicht erhält und übt, wird im wirklichen Kampfe weniger Aussicht auf Erfolg haben. Diese Spiele (Chortänze) sind aber nur mit primitiver Musik möglich, und dieser Umstand bringt die ganze musikalische Fähigkeit unter das Gesetz von „natural selection“.

b) „NATURAL SELECTION“ UND DIE MUSIK.

Ich weiß wohl, daß die Geltung des Darwinschen Gesetzes auf dem Gebiete der Kunst und Moral überhaupt, besonders auf dem der Musik von Männern bestritten worden ist, deren epochemachende Bedeutung in der Naturwissenschaft mir ebensosehr die größte Achtung auferlegt, als sie es mir zur Pflicht macht, meine Schlußfolgerungen so sorgfältig als möglich zu überprüfen. Ich beschränke mich im folgenden lediglich auf das musikalische Gebiet und ich glaube dies umsoeher tun zu können, als die historischen Tatsachen, wie sie die Ethnologie liefert, kaum genügend berücksichtigt werden konnten, da eine zusammenhängende Darstellung derselben bisher nicht existierte. So hat Alfred Russel Wallace bei Besprechung der Entwicklung unserer musikalischen Fähigkeit nur die Tatsachen erwähnt, welche die English Cyclopaedia angibt, die jedoch meines Erachtens nicht zutreffend sind. Von dem musikalischen Talent sagt er: „die musikalische Begabung ist zweifellos — in ihren einfachsten Formen — weniger ungewöhnlich als die künstlerische und mathematische, aber sie unterscheidet sich noch immer von den notwendigen oder nützlichen Fähigkeiten dadurch, daß sie der Hälfte der zivilisierten Menschheit gänzlich fehlt.“ [1] Nun ist allerdings die musikalische Begabung heutzutage in der Menschheit sehr ungleich verteilt, aber ursprünglich war sie eben nicht dasselbe, was sie heute, auf der Höhe der Entwicklung, ist.

[1] Wallace, *Darwinism,* p. 471.

In der Tat beteiligt sich bei Naturvölkern der ganze Stamm an dem musikalischen Chortanze und der mimischen Darstellung, wir haben nie gehört, daß einige aus Mangel an Talent davon ausgeschlossen werden mußten. Sollte ja ein Tänzer zu ungelenk sein bei diesen Chortänzen, so machen manche Stämme, wie wir gehört haben, kurzen Prozeß, sie erschlagen ihn. Auch die rein musikalische Komposition ist viel allgemeiner als heutzutage. „Bei den Andamanen komponiert jedermann Lieder. Ein Mann oder eine Frau würde in geringem Ansehen stehen, wenn sie das nicht könnte. Selbst kleine Kinder komponieren ihre eigenen Lieder.“ [1] Beim primitiven Menschen sind eben Musik und wohl auch Malerei und Skulptur noch nicht rein ästhetische Tätigkeiten (aesthetic activities) im modernen Sinne, wie beim zivilisierten Menschen, sie sind auf das innigste verknüpft mit praktischen, lebenerhaltenden Zwecken [2] und bekommen erst ganz allmählich ihre heutige, mehr abstrakte Form. Darum hat auch ein Gesetz wie das von „natural selection“ ursprünglich auch hier seine Geltung, während es für die heutige Musik wohl schwerer verständlich ist, weil ihre Daseinsbedingungen zu kompliziert geworden sind. Wenn wir aber diese Geltung erkannt haben, dann ist das geistige Leben des Menschen dem der Tiere näher gebracht. Auf die lückenlose Entwicklung eines aus dem anderen möchte ich noch mit einigen Worten hinweisen.

Wallace hat die Brücke zwischen dem Geistesleben der Tiere und des Menschen zerstört, eine tiefe Kluft trennt beide. Darwin suchte sie zu bauen, indem er eine Reihe psychischer Züge des Menschen im Tierreich nachzuweisen begann; ich fürchte, daß darin manche seiner Anhänger zu weit gegangen

[1] Portman, *l. c.*, p. 184—185.

[2] Ich erwähne dies, weil Morgan gesagt hat (Anim. Life and Intell., p. 591): „Natural selection, which deals with practical, life-preserving, and life-continuing activities, has little to say to the aesthetic activities-music, painting, sculpture, and the like.“ Wenn nur beim primitiven Menschen Musik, Malerei etc. ästhetische Tätigkeiten wären.

und dem Anthropomorphismus zu nahe gekommen sind. Den hypothetischen Charakter jener Beweise hat Prof. Morgan in so glänzender Weise dargetan, daß ich mich hier lediglich auf ihn zu berufen brauche; er hat aber auch gezeigt, daß man deshalb den Zusammenhang zwischen dem tierischen und menschlichen Geistesleben nicht aufzugeben braucht. Ich glaube daher, daß es viel leichter ist zu zeigen, daß der primitive Mensch in geistiger Beziehung noch ein Tier ist, als es möglich ist zu beweisen, daß das Tier schon mit menschlichem Geiste begabt ist.

c) VERSCHIEDENE ANSICHTEN ÜBER DIE ORGANISIERENDE MACHT DES TAKTES.

Seit diese Theorie von der einigenden, organisierenden Macht des Taktes, von seiner Bedeutung für das gemeinsame Auftreten im Kampfe ums Dasein zum erstenmale veröffentlicht wurde (in den Verhandlungen des psychologischen Kongresses zu London 1892,[1] und in der englischen Ausgabe des vorliegenden Buches „Primitive Music" London 1893), hat sie in der ethnologischen Kunstforschung eine Erweiterung und eine Änderung erfahren. Die erstere, die Hirn in seiner „Origin of Arts" durchführt, halte ich für einen großen Gewinn, die letztere, die Bücher in seinem „Arbeit und Rhythmus" verficht, ist nach meinem Dafürhalten ein verhängnisvoller Fehler, der eine Nebenfunktion des Taktes in den Vordergrund stellt und die Hauptsache nur verdunkelt.

Hirn macht darauf aufmerksam, daß den Ausgangspunkt der Kunst das Gefühl bildet, das einen selbstgenügsamen Kunsttrieb erzeugt, dessen Ziel es ist, einen Gefühlszustand zu objektivieren, sich durch Mitteilung an andere von seinem etwaigen schädlichen Einfluß zu befreien, seinen Nutzen aber zu erhöhen. Neben diesem primären Ausgangspunkt der

[1] Internat. Congress of Exper. Psych. Second Session, London, 1892, p. 73.

Kunst bestehen noch sekundäre Hilfsquellen, welche die Verbreitung und Entwicklung des Kunstbetriebes erleichtern und sichern. Da ist zunächst das Bestreben, große Ereignisse der Mit- und Nachwelt zu überliefern, dem in der ältesten Kulturzeit die meisten Sagen und historischen Epen ebenso ihren Ursprung verdanken, wie die historischen Denkmäler wichtiger nationaler Errungenschaften (Siegessäulen) oder selbst kleiner individueller Erlebnisse (historische Kunst).

Da ist das Bestreben, durch Entfaltung auffälliger Eigenschaften den Sinnen der Nebenmenschen zu schmeicheln und sie dadurch an uns zu fesseln (erotische Kunst).

Da finden wir als weiteren Nebenzweck der Kunst die Verwertung ihrer Fähigkeit, unsere Lebenskräfte auf physischem Gebiete zu erhöhen (Kriegs-, Jäger- und Berufslieder).

Die Kunst wird schließlich durch ihre Macht, die Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen, und so eine Verschmelzung der wirklichen und eingebildeten Welt hervorzuzaubern, ihren Einfluß auf Aberglauben und religiösen Glauben nie verlieren, und auch umgekehrt durch diese Eigenschaften die mächtigste Förderung erfahren (religiös-mystische Kunst).

Die Beispiele, die wir in dem vorliegenden Buche angeführt haben, sprechen dafür, daß diese Nebenquellen der Kunst wirklich bestehen. Ich halte dieser äußerst glücklichen Gruppierung der Kunstquellen gegenüber nur daran fest, daß der Zusammenhang zwischen taktmäßiger Aktion und dem Kriege, sowie der Jagd der allerursprünglichste ist, den wir kennen, und daß alle anderen Nebenquellen der Kunst, wie das historisch-didaktische und das mystische Moment erst in einer späteren Zeit (wenn auch Urzeit) maßgebend sind. Selbst der erotische Einfluß ist nicht der primäre, weil er als rein individuelle Angelegenheit dem ursprünglich gemeinsamen Auftreten erst nachfolgt.

Bücher legt in seinem Werke über „Arbeit und Rhythmus“ Wert auf die ökonomischen Vorteile rhythmischer Arbeit und sucht daraus die Bedeutung des Rhythmus und damit den Ursprung der Musik zu erklären. Diese Auffassung scheint

mir historisch und psychologisch verfehlt. Arbeit in dem Sinne, den wir mit dem Worte verbinden, gibt es weder bei Jäger- und Nomadenvölkern, noch bei Viehzüchtern (gewisse Vorfälle abgesehen, wo einzelne Individuen irgend etwas zu ihrem Gebrauch verfertigen, was natürlich individuell, also ohne Takt vor sich geht). Man muß dem Worte Arbeit erst Zwang antun, um es im Sinne von Tätigkeit überhaupt gebrauchen zu können. Für diese allgemeine Tätigkeit aber kommt das ökonomische Moment nicht in Betracht, das nur bei echter wirtschaftlicher Arbeit in Frage kommt. Bei der Tätigkeit der Urzeit, die für uns wichtig ist, wird Kraft nicht nur nicht zu ersparen gesucht, sondern im Gegenteil so intensiv als möglich verschwendet. Demnach wird die eigentliche Arbeit, bei der es auf Erleichterung und Kraftersparnis ankommt, erst zu einer Zeit vollbracht, wo die Musik und Poesie längst erfunden sind. Bücher hat einen Nebenzweck der schon erfundenen Musik irrtümlich als den ursprünglichsten und wichtigsten angesehen. Aber auch zu seiner Erklärung sind manche Beispiele schlecht gewählt worden; denn nicht darum handelt es sich, ob wir heute mit künstlerischer Musikbegleitung leichter und lieber arbeiten als ohne dieselbe, sondern ob in der Urzeit, wo noch keine zielbewußte Arbeit nötig war, der bloße Takt eine Aktion ermöglichte, die nur gemeinsam durchgeführt werden konnte, und für den ganzen Volksstamm im Kampf ums Dasein absolut notwendig war. Diese Tätigkeit erblicke ich im Krieg und in der Jagd, beziehungsweise in den sie vorbereitenden und auf sie folgenden Kriegs- und Jagdspielen.

Ein weiterer Fehler liegt in dem Gebrauche des Wortes Rhythmus, durch welches das Wesen der gemeinsamen Aktion weder psychologisch noch kulturhistorisch charakterisiert wird. Nur dem Takt, nicht dem Rhythmus kommen die Eigenschaften zu, die eine Gemeinsamkeit der Handlung und ein Interesse daran ermöglichen. Im englischen Original mußte ich „Rhythm“ sagen, weil die englische Sprache kein Wort für Takt hat, und mußte die entsprechende Erklärung in einem eigenen

Satze geben, ein deutscher Autor hätte sich die in dem Worte Takt liegende Prägnanz samt allen ihren Konsequenzen nicht entgehen lassen dürfen.

d) VERERBUNG.

Seit Darwins epochemachenden Schriften ist die naturwissenschaftliche Welt wohl kaum von einem anderen Thema mehr angeregt worden, als von der Untersuchung über die Frage, wie denn der ungeheuere Fortschritt in der Entwicklung von der primitiven Zelle bis zum komplizierten menschlichen Organismus zu stande gekommen sei. Die Lehre von der Vererbung hat darauf eine ebenso einfache als für den Augenblick zureichende Antwort gegeben, bis August Weismann gerade diesen Punkt bestritt und die Tatsache der Entwicklung auf wesentlich andere Art zu erklären versuchte. Darwin nahm bekanntlich an, daß die durch äußere Einflüsse hervorgerufenen Abänderungen des Organismus sich dem Keim mitteilen und durch ihn vererbt werden können. Schon W. K. Brooks[1] hat diese Lehre modifiziert, indem er festzustellen suchte, daß nur diejenigen Teile des Organismus Keimchen abgeben, die sich unter unvorteilhaften Bedingungen befinden. Nun sind aber die Keimchen eine bloße Hypothese und es entstand die Frage, wie denn die Keimzelle dazu komme, Vererbungstendenzen des ganzen Körpers in sich aufzunehmen? Hier hat nun Weismann zu zeigen gesucht, daß Keimzellen überhaupt nicht aus Körperzellen entstehen, sondern daß eine Kontinuität des Keimplasmas auch den von außen erzeugten Veränderungen gegenüber erhalten bleibt. Eine erbliche Veränderlichkeit aber erklärt er dadurch, daß entweder äußere Einflüsse direkt das Keimplasma verändern, oder aber, daß individuell verschiedenes Keimplasma zweier Individuen bei jeder Zeugung gemischt und zu den verschiedensten Kombinationen verarbeitet wird.[2] Daraus folgt, daß erst erworbene — also nicht schon im K e i m e vorhandene — Eigenschaften nicht vererbt werden. Zu diesem Resultate

[1] W. K. Brooks, *l. c.* [2] Weismann, *Contin. Keimpl.*, p. 6.

ist auf anderem Wege auch Francis Galton gekommen,[1] indem er feststellte, daß Veränderungen, welche der individuelle Organismus durch äußere Einflüsse erleidet, nicht vererbt werden, sie müßten denn direkt die reproduktiven Elemente desselben beeinflussen. Als Beispiel für die verhältnismäßige Unabhängigkeit des mütterlichen Organismus von dem des Kindes erwähnt er ein interessantes Experiment: „Wenn in einem anatomischen Präparat die Adern der Mutter mit einer farbigen Flüssigkeit injiziert werden, so geht nichts davon in die Adern des Kindes über" und umgekehrt. „Das ungeborene Kind ist nicht nur ein von der Mutter getrenntes Wesen, das seine Luft und Nahrung lediglich durch Einsaugen erhält, sondern die Elemente, aus denen es zusammengesetzt ist, sind von weit älterem Bestand als gewöhnlich angenommen wird.[2]

Es ist nun für jeden, der die Beschaffenheit der Zelle nicht selbst zu beobachten in der Lage ist, unendlich schwer, um nicht zu sagen absolut unmöglich, sich in einer Frage zu entscheiden, in der schon ein oberflächliches Studium der reichen Literatur den Eindruck hervorrufen muß, daß selbst die sorgfältigsten und eingehendsten Beobachtungen bisher immer noch einer Korrektur und Überprüfung bedürftig waren. Hier mitzureden ist auch nicht unser Zweck, wir sprechen im Gegenteil die Ansicht aus, daß trotz aller populären Vergleiche und Beispiele, die die Lehre von der Vererbung bietet und die so leicht zu voreiliger Entscheidung verleiten, eine endgültige Lösung der Vererbungsfrage nur vom Studium der Zelle zu erwarten ist, und wir erwähnen dies deshalb, weil auch noch ein anderer viel einfacherer und scheinbar ebenso zuverlässiger Weg betreten wurde, die Vererblichkeit geistiger Errungenschaften (wissenschaftlicher, künstlerischer, moralischer) zu untersuchen: der biographisch-historische. Es schien so naheliegend, an der Hand historischer Tatsachen Aufschluß darüber zu erlangen, inwieweit sich z. B. das musikalische Talent — von dem wir hier sprechen wollen — in gewissen Familien

[1] Galton, *A Theory of Heredity*. [2] Galton, *Nat. Inh.*, p. 16.

von Geschlecht zu Geschlecht vererbt und wie es sich entwickelt hat. Und doch scheint mir gerade diese Untersuchung eine sorgfältigere Prüfung zu verlangen, als ihr bisweilen zu teil geworden ist.

Wie oft im Leben pflegen wir zu fragen, ob ein Vater seine musikalische Begabung auf seine Kinder vererbt hat, aber wir denken nicht daran, daß „musikalisch-Sein“ kein wissenschaftlicher Begriff ist; es steht ja nirgends absolut fest, worin das Talent besteht und wieweit es vorhanden sein muß. Auf den ersten Blick könnte man allerdings glauben, daß der Praktiker ein Kriterium zur Beurteilung besitze; es scheint nämlich, als ob dem Biographen in der Tatsache, daß jemand ein großer Komponist geworden ist, ein sicherer Maßstab für das Vorhandensein musikalischer Begabung geboten wäre. Aber wer ist ein großer Komponist? Wie viel musikalische Begabung ist andererseits unbekannt geblieben, und wie viele mäßige Talente haben sich in ein so günstiges Licht zu stellen gewußt, daß es dem Biographen schwer wird, Jahrhunderte nachher zu entscheiden, wie viel eigentliche musikalische Begabung vorhanden war.[1]

Noch weit schwieriger gestaltet sich die Sache bei den Instrumentalisten, den sogen. „Musikern vom Fach“. Daß der Beruf den Musiker nicht macht, wird wohl jeder zugeben, und namentlich in Beispielen aus früherer Zeit, wo in gewissen Familien die Ergreifung eines bestimmten Berufes traditionell war, werden wir weit weniger berechtigt sein zu glauben, daß jemand musikalisch war, weil er einer musikalischen Körperschaft in irgend einer Stellung angehörte.[2]

[1] „Die Taxation der Berühmtheit wird immer eine subjektive, schwankende bleiben; ist doch selbst die gelehrte Kunstgeschichte in fortwährender Um- und Neubildung begriffen“ (Hirth, *l. c.*, vol. II. p. 529).

[2] Diese Methode hat auch Möbius eingeschlagen (*l. c.*, p. 117), der bei einer Anzahl von künstlerischen Berufen einfach feststellt, wie viele Familienmitglieder denselben Künstlerberuf gewählt haben. Ob sie aber auch das Talent dazu überhaupt besaßen, ob sie es von Natur aus mitgebracht, oder erst erwarben, diese Fragen untersucht er nicht ein-

Eine weitere Frage ist, ob wir wirklich alles, was der Komponist leistet, seiner musikalischen Begabung allein verdanken. Von Rossini erzählt man, er habe nur komponiert, wenn er in Geldverlegenheit war. Denken wir uns nun, er wäre nie in dieser Lage gewesen. Wie viel würde die musikalische Welt ihm zu verdanken haben? Was hier die Geldverlegenheit, das leisten in hundert anderen Fällen Energie, Ruhmsucht und unzählige Zufälle, die sich der Beobachtung in der Regel entziehen. Wenn das aber der Fall ist, verdankt dann der Komponist, der Künstler, seine Größe seinem künstlerischen musikalischen Talent allein? Und damit kommen wir, wie ich glaube, zum wichtigsten Punkt unserer Aufgabe. Wo liegen die treibenden Faktoren unserer künftigen Größe, wo sind die Sterne, die den dunklen Pfad unseres Schicksals erleuchten? Poëta nascitur sagt uns ein alter Spruch, während der naturwissenschaftliche Zug der Neuzeit gerne alles auf Anpassung zurückführt. Was ist es also, was uns zum Musiker, zum Künstler macht, die innere Anlage allein oder die Verhältnisse, in die wir geraten, sind es äußere oder innere Gründe, die das Genie entwickeln lassen?

Die Versuchung liegt nahe, von hier aus auf ein ganz abstraktes Gebiet zu geraten und zu fragen, was ist denn Innen und was ist Außen? Absolut innerlich ist gar nichts, ebenso wenig als absolut äußerlich; es kommt immer auf den Standpunkt an, den man einnimmt. Wenn wir auch sagen, daß alle Einflüsse auf die Entwicklung von außen kommen, so muß doch dieser äußerliche Grund auf vorhandenes stoßen, um wirken zu können; er setzt also einen inneren Grund voraus. Andererseits muß doch jede innere Eigenschaft sich irgendwo geltend machen, um überhaupt da zu sein; sie wäre ja nichts, wenn sie nicht nach außen dränge: somit ist das Innere nichts anderes als eine äußere Wirkung, und wir drehen uns so im schönsten Kreise. Die Entscheidung würde etwa lauten, daß

mal. Er kann somit auch nicht den Anspruch erheben, die Vererbungsfrage auf dem gewöhnlichen biographischen Wege gelöst zu haben, da er weder das Talent noch die Vererbung untersucht hat.

Innen und Außen als Korrelate nie selbständig vorhanden sein können, und daß sie somit nur Bezeichnungen für verschiedene Teile eines und desselben Vorganges sind, die sich nach einem objektiven Maßstab überhaupt nicht abgrenzen lassen.[1]

Ich weiß wohl, daß mit so abstrakten Betrachtungen, mit der Übertragung der Streitfrage auf das Gebiet der Begriffe nichts gewonnen ist. Doch setzen wir für die abstrakten Ausdrücke entsprechende Concreta, so sehen wir, daß auch auf anderen Gebieten der Streit genau derselbe ist. So fragen sich heute die Biologen: ist der tierische Körper im stande, sich durch rein äußere Einflüsse vollständig umzuändern (wobei fraglich ist, ob er auch die Änderung oder nur den vorigen Zustand vererbt), oder liegt alles schon im Keim, der durch seine eigene Kraft, unabhängig von außen, zahlreiche Veränderungen eingeht? Um noch konkreter zu sprechen wähle ich das bei Behandlung dieser Frage stets erwähnte Beispiel von den Walen. Diese placentalen Säuger sind, obgleich heute Wassertiere, seiner Zeit aus Landsäugetieren hervorgegangen, und zwar, wie die einen sagen, durch Anpassung an das Wasserleben, zu dem a) der Keim schon vorhanden, wenn er auch äußerer Umstände halber nicht entwickelt war, oder b) zu dem der Kern nicht vorhanden war, aber doch geschaffen werden konnte. Dies konnte geschehen, indem durch die veränderte Umgebung der dem Landsäugetier entsprechende Keim mitverändert und dann vererbt wurde; oder es konnte geschehen durch eine innere Umwandlungskraft, welche die Umgestaltung des Keimes auch durch sich selbst bewerkstelligt hätte, auch ohne jede Einwirkung von außen, oder mit einer ganz anderen Art von Einwirkung.

Es mag ein kühner Sprung sein, von den Walen auf die Musiker überzugehen, aber ich glaube, daß die Frage, um die

[1] Ich finde diesen Gedanken am deutlichsten ausgeführt in Machs *Analy. d. Empf.*, p. 241. „Es gibt keine Kluft zwischen Psychischem und Physischem, kein Drinnen und Draußen, keine Empfindung, der ein äußeres von ihr verschiedenes Ding entspräche.“ Ähnlich Große, *„Spencers Lehre von dem Unerkennbaren“, l. c.*

es sich hier handelt, dadurch anschaulicher werden wird, daß wir versuchen, zu zeigen, inwieweit sich ähnliche Prinzipien auf verschiedenen Gebieten geltend machen. Was also speziell den Musiker betrifft, so fragt es sich auch hier: wie weit wird durch äußere Einflüsse eine schon vorhandene musikalische Begabung weiter entwickelt, eventuell ganz neu erst erzeugt, oder wie kann sie ganz aus sich selbst heraus, ohne jede äußere Einwirkung verändert und entwickelt werden? Ich erinnere dabei, um nicht in allgemeinen Bemerkungen stehen zu bleiben, an eine Episode aus dem Leben Richard Wagners. Man erzählt, er habe auf einer Seereise von Riga nach Havre den Plan zu seinem „Fliegenden Holländer“ gefaßt, und zwar direkt infolge des Eindrucks, den er dabei gewonnen. Ähnliche Beispiele aus dem Künstlerleben werden sich nicht wenige finden lassen, wo wir für ein bestimmtes Werk eine äußere Veranlassung angeben können, die oft eine vollständige Umänderung der künstlerischen Natur hervorrief.[1] Und doch: können wir in dem obigen Falle sagen, die Entstehungsursache des „Fliegenden Holländers“ war eine rein äußerliche, können wir wirklich das Faktum genau angeben und begrenzen, das die Komposition des „Fliegenden Holländers“ veranlaßte? Keineswegs; tausende machen dieselbe und noch andere Seereisen und komponieren keinen „Fliegenden Holländer“, es muß also in Wagner schon etwas vorhanden gewesen sein, was die Komposition ermöglichte und nur des äußeren Anstoßes bedurfte. Und das ist es, worauf es uns in der Tat ankommt, zu zeigen, daß beides zum künstlerischen Genius gehört, innere Begabung und äußere Veranlassung, ohne daß wir in den meisten Fällen sagen können, wo die eine aufhört und die andere anfängt. Und so darf ich wohl daran erinnern, daß auch die allgemeinen Betrachtungen über innen und außen zu dem Resultate geführt haben, daß sie nur

[1] Der Einfluß von Zufällen auf die künstlerische Richtung des Komponisten im Leben Händels, Haydns, Schuberts, erwähnt von Royse, *l. c.*, p. 148. Einfluß der physischen Fehler Beethovens auf sein psychisches Leben, *ibid.*, p. 152.

Bezeichnungen für verschiedene Teile eines und desselben Vorganges sind, den abzugrenzen Sache des Standpunktes ist, den man eben einnimmt.

Wie oft hat man nicht vom Künstler gesagt, er gäbe ja eigentlich nichts anderes wieder, als das, was er in seiner Umgebung wahrnimmt, ein Porträt der Natur; er schaffe Charaktere, Situationen nicht aus seiner Phantasie, sondern aus seiner Beobachtung, deren Feinheit ihm eine Kombination gestattet, die anderen entgeht. Aber eben, daß er so viele sonst unbeachtete Einzelheiten des Lebens als der Darstellung wert erachtet, das macht ihn schon zum halben Künstler; daß er das Organ ist, durch welches die Außenwelt noch einmal gleichsam revidiert und bearbeitet zu uns spricht, das bildet seine innere Eigentümlichkeit. Und wenn wir uns nun mit Rücksicht auf unseren speziellen Fall fragen, wie groß der Anteil ist, den äußere Einflüsse, vor allem musikalische Erziehung auf den Komponisten haben, so müssen wir allerdings sagen, daß dieser Anteil heute wenigstens ein außerordentlich großer ist. Kein Genie kann, in der Musik am allerwenigsten, das sorgfältige Studium und die Heranbildung an den bisher geschaffenen Kunstwerken entbehren. Dabei aber ist nicht zu verwechseln, was im gewöhnlichen Leben stets verwechselt wird: äußerer Einfluß und sichtbarer Unterricht eines offiziellen Lehrers mit Lektionen, Prüfungen, Zeugnissen etc. Wir sagen sehr häufig, das Genie bilde alles aus sich selbst heraus, und das würde im naturwissenschaftlichen Sinne heißen: ohne Anpassung durch innere Umwandlungskraft. Wir vergessen aber, daß das Genie gerade so gut durch äußere Einflüsse erst gebildet wird wie jeder andere, nur liegen diese Einflüsse nicht so deutlich vor uns, wie im Falle eines Lehrers und einer Schule. Unzählige Beispiele von berühmten Komponisten zeigen uns, wie oft eine kleine Veranlassung, ein einziges Konzert, eine einzige Opernvorstellung eine vollständige Umwandlung im Geiste des jungen Künstlers hervorriefen, der vielleicht ohne offizielle Anleitung, aber doch für jeden Anstoß von außen empfänglich ist, und so scheinbar aus sich

selbst, tatsächlich aber doch durch den Einfluß äußerer Umstände das wird, als das wir ihn in späteren Jahren vor uns sehen. In manchen Fällen nun kennt man einen solchen Einfluß, ist sich der Komponist desselben bewußt, in unzähligen anderen Fällen trifft das nicht zu, und deshalb ist es unendlich schwer, wenn nicht ganz unmöglich, zu sagen, inwieweit die musikalische Fähigkeit erworben ist oder schon vorhanden war. Wie aber wollen wir dann am Beispiele des fertigen Künstlers die vermeintliche Tatsache der Vererbung erworbener Eigenschaften beweisen oder widerlegen?

e) ERKLÄRUNG DES FORTSCHRITTS.

Die Bedeutung der Anpassung zugegeben, scheint es mir doch auch zu weit gegangen, etwa zu sagen, daß die meisten sogenannten unmusikalischen Menschen wohl nur solche sind, deren Musikanlage nicht zu rechter Zeit geübt wurde. Meine Erfahrung wenigstens spricht entschieden dagegen. Wer nicht einen bestimmten Fonds von Haus aus mitbringt, der ist trotz aller Erziehung nicht zum Musiker zu machen: aber andererseits muß auch stets diese Erziehung noch hinzukommen, um das Talent zu vollster Pracht zu entfalten. Zu dieser Heranbildung von außen gibt aber die Erhaltung der Errungenschaften anderer einen Anstoß von solcher Bedeutung, daß die Entwicklung geistiger Eigenschaften nicht ohne weiteres mit der körperlichen zu vergleichen ist. Der Kulturmensch von heute kann innerhalb weniger Tage auf einen Standpunkt erhoben werden, zu dessen Erreichung seine Voreltern Jahrhunderte gebraucht haben, und er hat dann Gelegenheit, seine Kraft zu einer Tat zu verwenden, die zwar nicht ursprünglich, aber unvergleichlich früher von einer höheren Stufe ausgeht. Die direkte Beobachtung und Nachahmung ersetzt nicht nur, sie vervielfacht und konzentriert auf geistigem Gebiete alle die Bedingungen, die auf körperlichem Gebiete in Zeit und Raum weit auseinander liegen. Daß dies so ist, ermöglicht den verhältnismäßig raschen Fortschritt der Kultur, der Wissen-

schaft und der Kunst. Nirgends ist das deutlicher zu sehen, als gerade in der Musik.

Welch großen Fortschritt hat die Oper nicht erlebt in der Zeit von Bellini bis Richard Wagner, die Instrumentalmusik von Haydn bis Berlioz, einen Fortschritt, den in beiden Fällen noch ein und dieselbe Generation mitmachte, während die nächste Generation, die schon in dem neuen Geist aufwuchs, noch in einer Zeit erzeugt wurde, wo er sich noch kaum zeigte. Und da soll Vererbung mitgewirkt haben? Ein anatomisch-physiologischer Zusammenhang ist ja in dieser Zeit noch gar nicht geschaffen. Oder denken wir an das Spielen einzelner Instrumente. Zu welcher vorher ungeahnten Stufe ist nicht das Klavierspiel emporgehoben worden durch Thalberg, Dreyschock und Liszt! Ihre Schüler haben die Leistungen der Alten längst übertroffen. Hat da etwa Vererbung mitgewirkt? Wo wären wir hingekommen, wenn wir auf die Wirkung derselben hätten warten wollen? Ehe sich die Errungenschaften des einen auf ein ganzes Volk vererben konnten, hätten wir eine zweite laurentische oder silurische Periode abwarten müssen, um etwa von Haydn zu Mozart, oder von Donizetti zu Verdi zu kommen, wie die Organismen tatsächlich so langer Perioden bedurften, um eine entsprechende Entwicklung durchzumachen.

Dasselbe scheint mir auf moralischem Gebiete der Fall zu sein. Die moralische Tat eines einzelnen kann eine ganze Nation mit einem Schlage auf seinen Standpunkt erheben und hier erhalten, während es eine unabsehbare Zeit kosten würde, ihn auf dieselbe Nation zu vererben. Da überdies diese ganze Nation nicht auf einmal ausstirbt, so wird jeder einzelne, der nun neu hinzukommt, auf diesen Stand der Nation miterhoben, und ebenso allmählich, als die alte Generation ausstarb, ist die neue Stück für Stück durch direkte Nachahmung der alten auf den neuen Standpunkt gestellt worden. Wäre das nicht der Fall, so wären alle jene großen moralischen Taten, die dem Individuum das Leben kosten (Arnold v. Winkelried), vollständig wirkungslos.

Auf ähnliche Art erkläre ich mir auch die Übertragung der Instinkte auf die nächste Generation ohne Vererbung. Jene Vögel, die auf den Inseln des indischen Ozeans zum erstenmal Menschen sahen und vor ihnen nicht erschraken,[1] brauchen später den Instinkt der Flucht vor dem Menschen nicht durch Erfahrung erworben und dann vererbt zu haben. Auch die andere Theorie, welche sagt, es seien eben nur diejenigen Vögel übrig geblieben, die den Instinkt schon früher hatten, und deshalb nicht eine erworbene Eigenschaft vererbten, sondern nur das, was sie schon von Natur aus besaßen, stimmt nicht, denn dann hätten die Reisenden nicht berichten können, daß alle Vögel den Menschen nicht scheuten, sondern nur ein Teil. Meiner Meinung nach hat einfach die neue Generation, die erworbenen Erfahrungen der alten, die ja nicht auf einmal verschwanden, völlig fertig direkt nachgeahmt; und das geschieht bis auf den heutigen Tag noch immer fort. Es ist immer ein Stamm Alter da, den die Neuen direkt nachahmen. Genau dasselbe ist mit den musikalischen Instinkten auch der Fall; der erste Schritt dazu (z. B. zum „Instinkt“ für Harmonie) ist auch hier durch Erfahrung gemacht worden.[2] „Das Mysterium des Instinkts“, sagt Wallace, „entsteht zum großen Teil durch die beständige Weigerung, die Wirksamkeit der Nachahmung, des Gedächtnisses, der Beobachtung und Überlegung anzuerkennen, aus der er zum Teil besteht. Dennoch gibt es Beweise genug dafür, daß eine

[1] Beispiele hiervon bei Guyau, *Educ. and Her.*, p. 98 und Weismann, *Essays*, p. 92.

[2] Eine der interessantesten Abweichungen in der Auffassung der Instinkte ist die von Lewis und Spencer. Während sie Lewis als „lapsed intelligence“ auffaßt, und glaubt, daß jeder Instinkt ursprünglich „intelligence“ gewesen sein müsse, sagt Spencer umgekehrt, „intelligence“ müsse ursprünglich Instinkt gewesen sein, dieser selbst sei nur „compound reflex action“ (darüber Romanes, *Ment. Evol. Anim.*, p. 256). Wahrscheinlich hatten beide verschiedene konkrete Beispiele vor Augen, deren eine Reihe mehr Reflexaktionen waren, während die andere mehr Erfahrungshandlungen glich.

derartige Wirksamkeit in Betracht gezogen werden muß."[1] Auch hier würde es sich vielleicht empfehlen, den Begriff Instinkt ganz wegzulassen und statt dessen seine Bestandteile zu erwähnen, in die man ihn meistens zerlegen kann; wo man das nicht tun kann, wäre es besser, das Wort „Instinkt" würde sich nicht zur rechten Zeit einstellen.

Ich will nun, wie gesagt, durchaus nicht entscheiden, ob und inwieweit es eine Vererbung erworbener Eigenschaften gibt — überlassen wir die Frage dem Studium der Zelle — ich will nur sagen, daß der letzte Fortschritt in der Musik, wie er noch vor unseren Augen liegt, nicht nur mit Vererbung länger gebraucht hätte, sondern daß er auch nicht mit dem geringsten Anteil durch Vererbung hervorgerufen worden sein kann, weil er sich in kurzer Zeit auf Menschen erstreckte, bei denen eine anatomisch-physiologische Verbindung mit dem Urheber absolut nicht vorhanden war. Deshalb möchte ich aber nicht sagen, daß auf geistigem Gebiete neue, bisher unbekannte Gesetze zum Ausdruck kommen, die in der Körperwelt keine Geltung haben, es sind die alten Gesetze nur in kürzerer konzentrierter Form. Doch auch diese letztere Tatsache sollte in keiner Weise übertrieben werden, wie dies durch Eduard von Hartmann geschah, der dem Darwinschen Entwicklungsgesetz auf dem Gebiete der Kunst eine so merkwürdige Auslegung gab, daß wir hier darauf zurückkommen müssen, um so mehr, als er auf anderen Gebieten bereits Nachahmer gefunden hat. Da die Natur — sagt er — keine Sprünge kennt, und zur Entstehung auch des kompliziertesten Mechanismus der Anfang von einer einfachen Zelle notwendig war, die alle Stadien durchlaufen mußte, so sei es auch für den Künstler nötig, alle Vorstadien seiner Kunst durchzumachen, und deshalb müsse z. B. der Maler zunächst fleißig als Bildhauer üben, weil die bildende Kunst sich in der geschichtlichen Entwicklung vor der Malerei ausgebildet hat. Nach diesem Prinzip müßte wohl auch der Musiker zunächst

[1] Wallace, *Darwinism*, p. 442.

dichten, meißeln, malen und Kirchen bauen, bevor er seine musikalischen Übungen beginnt. Das kommt mir gerade so vor, als wollte man den menschlichen Säugling, dessen Embryo einmal die Anlage zum Fischstadium durchlaufen muß, zunächst einmal ins Wasser werfen. Ich glaube nicht, daß er auf diesem Wege zu besonderer Entwicklung gelangen würde. Hartmann vergißt, daß das charakteristische der Entwicklungslehre eben darin besteht, daß alle primitiven Stadien zwar angesetzt, aber eben nicht entwickelt werden, wir uns nicht bei Vorstufen aufhalten, sondern gleich auf einer von anderen schon erreichten Höhe weiterbauen.

Schließlich scheint es mir vollkommen verfehlt, zu glauben, daß ein großer Komponist wirklich nur aus seiner musikalischen Fähigkeit heraus zu erklären ist.[1] Alle Kunst geht von einem großen Geiste aus und ist für ihn bestimmt; zur Bildung desselben gehören aber auch noch andere als rein musikalische Gedanken. Der Reichtum an Ideen oder Gefühlen überhaupt, Erfahrung, Lebensstellung, Willenskraft, Erzeugung von Stimmungen, denen eine schicksalsreiche Laufbahn aus inneren und äußeren Gründen ausgesetzt ist, das alles trägt zur Bildung eines führenden Geistes bei, der das Bedürfnis fühlt, sich vor der Öffentlichkeit auszusprechen, und dessen Höhe selbst aus den schwer zu analysierenden Formen musikalischer Darstellung heraus erkennbar ist. Allerdings haben die Musiker gerade in dieser außermusikalischen Sphäre noch wenig geleistet, aber andere haben es längst getan, und es wird von Tag zu Tag auch für den Musiker unentbehrlicher, bei dem gerade der Geschmack der Neuzeit so häufig eine gewisse Tiefe vermißt. Was für ein Vorteil unseren Opern daraus erwachsen würde, ist derzeit noch gar nicht abzusehen.

Wenn wir nun bedenken, daß musikalische Anlage kein wissenschaftlich bestimmbarer Begriff ist, und daß der Komponist, auf den man sich beruft, um Tatsachen der Vererbung

[1] Der musikalische Genius ist, wie Weismann sehr richtig bemerkt, „eine zusammengesetzte Kraft".

zu sammeln, noch eine Reihe ganz anderer Eigenschaften besitzen muß, um als solcher aufzutreten und sich geltend zu machen, daß somit ein großer Teil musikalischer Begabung der Beobachtung nie zugänglich wird, ein anderer durch Nebenumstände so verdunkelt wird, daß sich seine Größe gar nicht berechnen läßt, wenn wir das alles bedenken, so werden wir wohl zugeben müssen, daß von einem direkten Beweis der Vererbung (jeder Art) durch Beispiele an Komponisten nicht die Rede sein kann. Indem ich dies behaupte, schwebt mir die Tabelle vor Augen, die Ribot in seiner ausgezeichneten „l'hérédité psychologique" über die Vererbung des musikalischen Talentes bei Komponisten zusammengestellt hat. Da ist vor allem die Familie Bach mit 57 Komponisten, aber außer Sebastian war kein einziger ein Genie, und zur Überwältigung rein kontrapunktischer Schwierigkeiten, die manchen von den Bachs eigen war, gehört nicht in allen Fällen wirkliche Begabung. Daß übrigens die meisten von ihnen Organisten, Kirchensänger und Stadtmusiker waren, beweist nach allem, was wir über diese Berufsarten noch heute erfahren können, gar nichts. Dasselbe gilt von Beethoven, dessen Vater und Großvater in der kurfürstlichen Kapelle angestellt waren. Müssen sie deshalb musikalisch gewesen sein? Daß Donizettis Bruder sich der Militärmusik widmete, scheint für seine Begabung noch nicht zu sprechen, zumal so gut wie nichts von seinen Kompositionen auf uns gekommen ist. So geht es wohl auch Michael Haydn, dem Bruder des berühmten Joseph. Was er komponierte, haben viele seiner Zeitgenossen auch getroffen, ohne daß ein Hahn nach ihnen kräht, und wir finden ihn wohl nur deshalb heute noch in der Reihe der Komponisten erwähnt, weil die Sonne seines Bruders auf ihn scheint. Musikdilettanten vom Range der Schwester Mozarts und seiner beiden Söhne, beweisen doch noch lange nicht eine Vererbung von musikalischem Talent, denn wenn dem so wäre, müßte heute die ganze Menschheit musikalisch sein. Was aber soll endlich bei Mendelssohn und Meyerbeer die Tatsache beweisen, daß des ersteren

Großvater ein „Philosoph", und von des letzteren Brüdern der eine ein Astronom und der andere ein Dichter war? Mendelssohn war ein sehr ehrenwerter Charakter, aber eine solche „Philosophie" werden viele Rabbis seiner Zeit haben liefern können, und die Dichtkunst des Bruders Meyerbeer steht in sehr zweifelhaftem Licht. Mir scheint vielmehr, daß in den Biographien der Familien großer Männer auf alle Kleinigkeiten Gewicht gelegt wird und so die geringste Ähnlichkeit mit einem Zuge im Wesen oder Charakter des berühmten Familiengliedes sofort zu einer Tatsache ersten Ranges erhoben wird. Andererseits bleibt eine Masse großen musikalischen Talentes, dessen Entstehung oft absolut rätselhaft und in der Familie ohne Analogie ist, einfach unbeobachtet, wogegen so bescheidene Talente wie die eines Michael Meyerbeer, Michael Haydn, Karl Mozart, wohl auch in Familien vorkommen können, die nicht gerade als künstlerisch veranlagt gelten.

Nach den sehr ausführlichen Untersuchungen Galtons[1] haben von 120 Musikern, deren Verwandtschaftsverhältnisse untersucht wurden, 26 oder 1 in 5, bedeutende Verwandte gehabt. Von berühmten Musikern ersten Ranges erwähnt Galton: Bach, Beethoven, Händel, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Spohr. Die Bedeutung ihrer Verwandten vollständig zugegeben, wird sich doch nie feststellen lassen, wie viel von ihrer Bedeutung vererbt, und wie viel erst in den neuen Individuen aus der günstigen Umgebung selbständig erworben ist. Sehr gut bemerkt Royse: „Haydns Vater war Wagner, seine Mutter war Köchin, Beschäftigungen, die weder einzeln noch zusammen die Entwicklung eines „concord of sweet sounds" begünstigen. Ein betrunkener Tenorist war Beethovens Vater, Schuberts Vater und Voreltern waren durch mehrere Generationen hindurch Schulmeister, Schumanns Vater war ein Buchhändler".[2] Ihre geistige Begabung jetzt näher zu prüfen, ist unmöglich,

[1] Galton, *Hered. Gen.*, p. 329.
[2] Royse, *l. c.*, p. 168.

und so ergibt der biographische Weg gerade bei den berühmtesten Männern nur ein negatives Resultat.[1]

So können wir denn das Ergebnis unserer Untersuchung in 3 Punkte zusammenfassen:

1. Ob und inwieweit es eine Vererbung gibt, kann einzig und allein nur durch das Studium der Zelle entschieden werden.

2. Der biographisch-historische Weg ist absolut unzureichend, die Vererbung im allgemeinen oder der erworbenen Eigenschaften im besonderen zu beweisen oder zu widerlegen.

3. Der Fortschritt, der sich in der Musik in jüngster Zeit vor unseren Augen vollzogen hat, ist ganz gewiß ohne Vererbung entstanden, weil ein organischer Zusammenhang zwischen dem Schöpfer desselben und der Generation, die ihn aufgenommen hat, nicht besteht. Lebendige Tradition vertritt hier die Stelle der Vererbung, und gerade zur Erklärung dieses Umstandes und des Fortschrittes in der Kunst überhaupt ist Galtons und Weismanns oben besprochene Theorie weitaus befriedigender als die bisherigen.

f) DIE NATÜRLICHE ANLAGE DER NATUR- UND KULTURVÖLKER.

Sobald wir festhalten, daß jeder musikalische Fortschritt sofort nachgeahmt und der künftigen Generation objektiv erhalten wird, ist auch diese rasche Entwicklung der letzten Jahre erklärt. Dabei ist es keineswegs so unwahrscheinlich, daß wir Kulturvölker und etwa die Neger denselben Grad musikalischer Befähigung mitbringen und doch so verschiedenes leisten. Abgesehen von der Ausbildung unserer Persönlichkeit, fehlen ihnen die Vorbilder und die soziale Notwendigkeit, es

[1] „The immense majority of changes wrought in organisms are produced by internal molecular accidents, of which we know nothing" (Darwin). — „The same parents, living in the same environing conditions, may at one birth produce a genius, at the next an idiot or a monster. The causes of the production of great men lie in a sphere wholly inaccessible to the social philosopher." (W. James.)

ihnen gleichzutun. Keines von beiden läßt sich auf deren sozialen Standpunkt aufpfropfen und deshalb sind sie für die musikalische und wahrscheinlich auch für jede andere Kultur so ziemlich verloren.

Wo die primitive Musik über das erste rein rhythmische Stadium hinausgekommen ist, wo eine melodiöse Erfindung entsteht und festgehalten wird, da ist wiederholt beobachtet worden, daß diese kurzen musikalischen Phrasen auch heutzutage auf das Volk ebenso wirksam sind, wie auf die Naturvölker. Was wir vor den Naturvölkern in musikalischer Beziehung voraushaben, ist lediglich, daß wir ein gegebenes Thema zu verarbeiten, auszubilden verstehen, während jene die Erfindung, kurz wie sie ist, einfach durch endlose Wiederholung zu einem längeren Musikstück ausspinnen. Diese Kunst der musikalischen Verarbeitung muß aber jedes Individuum von neuem erlernen, die innere Fähigkeit dazu ist in der gegenwärtigen Generation nicht um ein Haar größer als früher. Allerdings lernen wir wahrscheinlich rascher, als unsere Vorfahren, dies aber nur, weil wir zahlreichere und bessere Beispiele vor uns haben, und weil wir uns im Studium scholastische Nebenwege ersparen, an deren Erlernung frühere Generationen aus Mangel an Erfahrung unnötigerweise Zeit und Arbeitskraft verschwendeten.

Andererseits verstehen die wirklich musikalischen der wilden Völkerstämme auch unsere Musik, wenigstens die einfachere, d. h. genau so viel, als auch unsere Landleute davon verstehen. Auch ist es erstaunlich, wie rasch Neger- und Malaienorchester europäische Tanzmusik auffassen und sofort nach dem Gehör im Orchester spielen.

Auch bei Zeichnungen der Wilden kann man genau verfolgen, wie sie dieselben Fehler und Eigentümlichkeiten aufweisen wie die unserer Kinder.[1] Ich zweifle nicht, daß dieser

[1] Mit Recht hat Hirth (*l. c.*, vol. II, p. 583) die unperspektivische Anordnung der Kinderzeichnungen ausdrücklich nicht auf Atavismus zurückgeführt, sondern als ureigene Eigentümlichkeit des Geistes der Kinderstube bezeichnet.

Nachweis von Ethnologen in vollständigerer Weise erbracht werden wird, als es mir im Rahmen dieser Darstellung gelingen könnte. Das aber kann ich hier erwähnen, daß wir bei Kinderkompositionen oder richtiger bei der musikalischen Erfindung der Kinder noch bis ins Knaben- und Mädchenalter hinauf, dieselbe Beobachtung machen können, und zwar trotzdem das Kind schon in so zartem Alter dem Einfluß moderner Musik unterliegt. Moderne Kinder erfinden wie die Naturvölker.

So haben wir allen Grund zu vermuten, daß unter den geistigen Fähigkeiten wenigstens die musikalische sich im Laufe der Zeit nicht erhöht hat, und daß aller Fortschritt lediglich durch objektive Vererbung entstanden sei.

g) DIE ENTWICKELTE KUNST ALS LEBENSBEDINGUNG.

Aus fernen Zeiten und entlegenen Ländern hat die Ethnologie zahllose Beispiele zusammengetragen, um uns die Tatsache vor Augen zu führen, daß die ersten künstlerischen Schritte der Naturvölker nur im Zusammenhange mit den Bedürfnissen des täglichen Lebens unternommen werden. Das Bild der Urzeit menschlichen Daseins war in ihren Werken vor uns aufgerollt, vor ihm mußte selbst der größte Skeptiker verstummen, wenn er die Quellen sah, die von der Not des Lebens dem künstlerischen Schaffen primitiver Menschen zufließen. Aber so rege Beziehungen schienen lange nur in den einfachen Verhältnissen der Urzeit möglich zu sein, den komplizierten Erscheinungen zeitgenössischer Kunst stehen noch viele Forscher mit der verächtlichen Bemerkung gegenüber, daß sie uns im Kampf ums Dasein nichts nützen, daß für ihre Entwicklung andere Gesetze maßgebend seien, als für die des physischen Daseins. Noch klingt uns die Bemerkung Burneys ins Ohr, der in seiner Musikgeschichte die Frage aufwarf: „Was ist Musik? Ein unschuldiges Vergnügen, ein Luxus, vollständig überflüssig für unsere Existenz, aber immerhin

wichtig für die Verbesserung und Befriedigung unseres Gehörorgans."

Es ist nicht leicht, die Zweifel an dem praktischen Wert der Kunst zu verscheuchen, wenn eine so skeptische Frage, wie die Burneys einmal auf den Lippen schwebt. Wir müssen uns den Tatbestand zunächst dadurch vereinfachen, daß wir ein Beispiel aus der Urzeit zum Vergleich heranziehen, um an ihm zu erkennen, wie weit geistige Anforderungen an die Kunst der Gegenwart mit denen der Naturvölker übereinstimmen.

Wenn die Yoruba-Stämme des westlichen Sudans im Kampfe mit den Haussa unterlegen sind, dann entstehen regelmäßig in ihrem Kreise liebliche Gesänge, in denen die Yoruba von ihrer eigenen Macht singen, von ihrem großen Siege und dem furchtbaren Schrecken, den sie ihren Gegnern eingeflößt haben. Der Kontrast zwischen dem, was die Yoruba besingen, und dem, was sie unmittelbar vorher geleistet haben, ist geeignet, uns ein leichtes Lächeln abzuzwingen. Und doch liegt hinter dem Klang prahlender Reime die Spur eines ernsten Charakterzuges verborgen, der im Leben dieser Völker ebensoviel bedeutet, wie die große Entscheidung der Schlacht. Der starke Arm des Gegners hat den Yoruba zu Boden geworfen, aber das kleine Lied richtet ihn wieder auf. Es spiegelt ihm wenigstens in der Phantasie das verlockende Bild des endgültigen Sieges vor, es zaubert dessen Vorteile in den schönsten Farben und berückendsten Klängen so lange vor die Sinne, bis es ihn dauernd fesselt und er sich derart dafür interessiert, daß ihn der wiederkehrende Mond zu neuen Taten bereit findet. Wenn das Schwert der Hand des müden Kriegers entsinkt, steht ihm die Phantasie als Trösterin zur Seite und drückt ihm am Tage der Vergeltung eine neue Lanze in die Hand.

Alldeutschland ist es zur Zeit seiner größten Erniedrigung durch Frankreich nicht anders ergangen. Ein Schlag nach dem anderen hatte die Lebenskraft des deutschen Volkes vernichtet, aber es besang unentwegt das Schwert an seiner Linken

und ließ unabläßig in froher Zuversicht den Ruf erschallen: „Nach Frankreich hinein“. Mittlerweile saß der französische Offizier in Michels guter Stube und nahm gnädigst dessen erzwungene Huldigungen entgegen. Mit Unrecht spottete einmal Lotze, daß die Deutschen damals in ihrer größten politischen Bedrängnis nichts besseres zu tun wußten, als vierstimmige Männerchöre zu komponieren. Er übersah, daß die Pflege dieser Chöre mehr bedeutete, als eine gesellige Unterhaltung, daß sie eine Zufluchtsstätte des bedrängten Herzens war, dessen Machtlosigkeit sich nicht anders zu helfen wußte. Schwäche nach außen, Stärke nach innen hat diese Literatur erzeugt. Die beiden haben seit jeher den Künstler geschaffen, während die Schwäche nach innen und Stärke nach außen den Politiker verriet.

Auch in Italien haben sich in der Zeit vor den Einheitskämpfen ähnliche Szenen abgespielt, wie in Deutschland in den Tagen des großen Napoleon. Dichtung und Musik erfüllten dort eine Generation hindurch die soziale Funktion, dem Volke ein politisches Ziel vor Augen zu halten, es dafür gewissermaßen zu hypnotisieren. Die Künstler übernahmen die Mission als Propheten einer besseren Zukunft. Hier, wie überall, war der künstlerische Aufschwung der Vorbote großer Ereignisse. Es hat sich gezeigt und wird sich immer wieder zeigen, daß ein Volk, das seine Sehnsucht nach der Zukunft, seinen Schmerz über die Vergangenheit in die Form eines Kunstwerks zu bringen versteht, nicht umzubringen ist. Deshalb muß es im Interesse seiner Erhaltung solche Werke pflegen und sich in ihrer Gestaltung üben. Die Kunst paralisiert die moralische Niedergeschlagenheit nach einem Mißerfolge, sie reagiert durch Konzentrierung im Innern gegen Verluste von außen. Noch immer entstehen aus den großen Schmerzen kleine Lieder, noch immer kühlt die Phantasie die brennende Wunde der Seele und führt ihr neue Nahrung zu. Tatkraft und Verstand der Staatsmänner schmieden vergebens ihre Pläne, wenn nicht die Phantasie zuvor das Volk für sie erhitzt, sonst würde an der Härte und spröden Indolenz der

Massen jede staatsmännische Einsicht scheitern. Wo hingegen der Künstler die Wege gewiesen hat, da schreitet der Politiker auf weichen, geebneten Pfaden.

Aber nicht nur im Leben des ganzen Volkes, auch im Leben des einzelnen spielt sich die Wunderwirkung der Kunst in engerem Rahmen ab. Unvergeßlich bleiben mir die Szenen in dem Bergwerke in Wales, wo einst eine kleine Gruppe verschütteter Bergleute die furchtbare Gewißheit zu haben glaubte, daß ihnen der Weg zum Lichte des Tages für immer verschlossen sei. Die hellste Verzweiflung hatte sich ihrer bemächtigt. Schon waren sie in der sicheren Voraussetzung eines langsamen qualvollen Todes im Begriffe ihre Köpfe an der steinernen Wand zu zerschellen, als einer plötzlich ein Lied zu singen begann. Erst horchten die anderen. Dann stimmten sie ein, die Verzweiflung schwand, sie beschlossen, auszuharren und auf Rettung zu warten. In dieser fürchterlichen Stunde hat das kleine Lied die schon sinkende Stimmung gehalten und gehalten, Tage und Nächte hindurch, bis die ersten Hammerschläge ertönten und die Ankunft hilfreicher Retter verkündeten.

Und nun fragen wir noch einmal: Was ist Musik? Ein Luxus? Nein, in diesem Moment war das Lied mehr wert als ein Stück Brot, mehr als das sinnreichste Werkzeug des täglichen Lebens. Es offenbarte zum erstenmal dem einfachen Manne der Arbeit seinen praktischen Nutzen. Solcher schwerer Augenblicke aber gibt es im Leben des Menschen viele, auch wenn er nicht in einem Bergwerk steht und nicht hilflos verschüttet ist. Deshalb muß auch der einzelne die Kunst pflegen, er muß an diese geistige Kost gewohnt sein, um sie zu vertragen und zu verarbeiten, um sich im entscheidenden Moment ihrer heilsamen Wirkung bedienen zu können. Was nützt ihm die Erfüllung selbst aller Daseinsbedingungen des physischen Lebens, wenn ihm die innere Befriedigung fehlt, die Freude am Leben? Und wie leicht kann sie fehlen! Zeigt doch die ganze Geschichte des menschlichen Denkens vom Nirwana der indischen Philosophie bis zu Schopenhauers

Verneinung des Willens, daß der reine Gedanke auf seiner höchsten Stufe zu einer Entmutigung führt, zu einem schmerzlichen Verzicht auf die Nichtigkeit des Daseins, zu einer Entsagung unbefriedigter Erkenntnis, die für das Leben von den schwersten Folgen begleitet sein würde, wenn nicht die Kunst und die positive Freude, die sie gewährt, dem Jammer des Gedankens entgegenarbeiten würde. Das Leben selbst müssen materielle Faktoren sichern, aber den Mut zum Leben, die Freude am Dasein, das Vertrauen zu sich selbst und auf die Zukunft, den Glauben an den guten Stern, der uns leuchten soll, das alles kann uns nur die Kunst verleihen.

h) DIE ZUKUNFT DER ENTWICKLUNG.

Angesichts der großen Fortschritte, welche die Musik namentlich im 19. Jahrhundert gemacht hat, und in anbetracht des mächtigen Einflusses, den sie auf das Gefühlsleben der Menschen ausübt, ist in letzter Zeit wiederholt die Frage aufgeworfen worden, ob die Tonkunst imstande sein werde, sich auch in Zukunft in demselben Verhältnisse weiter zu entwickeln wie bisher, oder ob ein Stillstand unvermeidlich sei. In dieser Beziehung wurden unverholene Besorgnisse besonders laut ausgesprochen, als sich die Musiker einer so unvermuteten und originellen Erscheinung gegenübersahen, wie es die Richard Wagners war. In ihrer Überraschung und in dem ersten Aufbrausen begreiflicher und berechtigter Begeisterung haben sie dann auch allen Ernstes gestanden, daß ihrer Meinung nach in ihm nicht nur die Musik, sondern überhaupt die ganze Welt ihren Höhepunkt erreicht hätte (!). Nun müsse alles abwärts gehen, nun könne nichts völlig Neues mehr geschaffen werden.[1] Der Laie wird zu einer solchen Entscheidung immer

[1] Dieser wahrhaft chinesische Grundsatz hat die Entwicklung der Musik unzähligemal gehindert, und er hat gerade dem Auftreten der Originalgenies wie Berlioz und Wagner so schwere Kämpfe bereitet. Um so weniger sollten deren Anhänger nun selbst allen anderen gegenüber jenen Grundsatz für sich beanspruchen, den sie bei den „Konservativen" mit Recht für so verwerflich hielten.

kommen müssen, denn wenn er wüßte, was wir in der Musik zu erwarten haben, so wäre er schon der halbe Komponist; sagen aber, erklären, kann es auch der Künstler nicht, sein Kunstwerk muß es bringen und wird es bringen. Der Verstand ist der künstlerischen Zukunft gegenüber immer ratlos, die künstlerische Phantasie aber ist jahrtausendelang zu immer neuen Werken geschritten, und es liegt kein Grund vor, zu glauben, daß sie gerade 1883 n. Chr. zu Ende gekommen sei. Mir scheint im Gegenteil diese Annahme beschränkt und verfehlt zugleich. Verfehlt, weil es nichts absolut Schönes gibt weil wir mit unseren individuellen Anschauungsweisen nie sagen können, wie der Höhepunkt der Kunst ein für allemal aussehen müsse. Mehr als anderswo gilt für die Kunst und die ästhetische Auffassung die Erfahrung: Tempora mutantur et nos mutamur in illis.

Beschränkt aber ist der Standpunkt, der Zukunft eine weitere Entwicklung abzusprechen, weil wir viele Beispiele von geradezu abgöttischer Verehrung der Komponisten haben, die nicht verhinderte, daß dieselben Männer schon wenige Jahre nach ihrer Ruhmeslaufbahn aus der Erinnerung der Mitmenschen unbarmherzig und vollständig gestrichen worden sind. Man übersieht aber auch, eine wie lange Entwicklungsreihe die Musik, und gerade die dramatische Musik bereits durchgemacht hat. Welcher Zeitraum ist nicht verflossen seit dem ersten Versuch, die Erlebnisse der Jagd und des Krieges den versammelten Genossen darzustellen und sie dadurch zur Teilnahme, zur gemeinschaftlichen Aktion zu drängen. Wie lange Zeit mußte da verstreichen, ehe diese primitiven Tiernachahmungen sich einleben und ehe ihre alte stereotype Form endlich zu Neuerungen führen konnte. Vergessen wir nicht, daß diese Tänze auch schon bei Völkern vorkommen, die sonst in aller und jeder Beziehung auf der Kulturstufe der Steinzeit zurückgeblieben sind. Demgegenüber ist ein so entwickeltes und durchgebildetes dramatisches Festspiel wie der Corroberry- oder der Kuri-Tanz in Australien ein künstlerischer Fortschritt, eine literarische Epoche von Jahrhunderten. Und wie einfach,

wie kindlich nimmt sich dieses Drama aus im Vergleich zum altindischen Drama, von dem wir hörten, daß erst später der übliche Gesang durch das gesprochene Wort ersetzt worden sei. Die tropische Glut, die Leidenschaft einer Sakuntala bedeuten schon eine Höhe der Vollendung, die abermals Jahrhunderte weit entfernt ist von jener Epoche des Corroberry. Und doch, was ist das im Vergleich zum Theater aus der Zeit des Perikles. Die regelrechte Bühne, der Luxus des dritten Schauspielers, das (wenn auch nicht im Takt) klatschende Publikum, der Theaterzettel, die Preisbewerbung, das alles erinnert uns schon lebhaft an die Gegenwart, mit der namentlich das römische Theater fast alle charakteristischen Punkte gemein hat. Das aber ist die Zeit, mit der unser geschichtliches Studium in so vielen Fällen erst anzufangen pflegte. Für die Vorzeit hatte man nur ein paläontologisches Interesse. Welche Änderungen hat das Drama nicht bis zur römischen Zeit erlebt, und welche standen ihm noch bevor. Verirrt in der geistigen Nacht des Mittelalters, fand es schließlich doch noch den Rettungsweg aus dem fratzenhaften unsittlichen Mönchs- und Kirchenspiel zum erhabenen Lichte der künstlerischen Bühne, aus finsteren Kirchenchören und zweideutigen Klostergängen, vor das offene, helle Tribunal des Volkes, auf die Bretter, die die Welt bedeuten, ein freies Spiel, wie einst von der Liebe der Menschheit geleitet und dem Schicksale ihres Lebens entnommen. Jetzt tauchen die ersten Oratorien auf, jetzt entstehen die ersten Opern, erst klein und schüchtern, aber bald als gewaltige Interessen des ganzen geistigen Lebens und der Gesellschaft. Um ihretwillen bilden sich Parteien, ihrethalben regt sich einmal ganz Paris in feurige Begeisterung auf und in glühenden Haß, sie machen zu Glucks und Piccinis Tagen für kurze Zeit sogar die Politik vergessen. Diese Wunder aber kennen keine Grenze mehr; die Bühne belebt sich mit neuen Gestalten, der steinerne Gast erscheint in nächtlicher Stunde, im dumpfen Kerker harrt ein schmachtender Gefangener seiner glücklichen Erlösung, Elfen ziehen durch die Lüfte, der Erdgeist verläßt in schmerzlicher Entsagung den

täuschenden Liebesflitter der Menschenwelt, der italienische Karneval jubelt übermütig auf der Bühne, endlich aber tauchen die Rheintöchter aus tiefem Grunde des heiligen Stromes empor, Siegfrieds Horn erschallt, und Walhall die leuchtende Götterburg strahlt in erhabener Pracht.

Das ist vorläufig das letzte Bild in der langen Reihe der Entwicklung, wie sie die Geschichte des musikalischen Dramas reicher und sprechender gestaltet als irgend ein anderes Gebiet menschlichen Könnens. Der Überblick über diesen Abschnitt unserer geistigen Tätigkeit verrät ebensosehr eine nicht zu unterschätzende Größe wirksamer Schaffenskraft, als die Aussicht auf neue herrliche Blüten, und unser nie versiegendes Bedürfnis, sie in ihrer vollen Schönheit und ewigen Jugend zu genießen.

So viel wenigstens darf wohl der Theoretiker schließen. Auf alles andere wird uns der Künstler die gewünschte Antwort geben.

Gesamtübersicht.

I. *Allgemeiner Charakter der Musik der Naturvölker in Afrika, Australien, den Südsee-Inseln und Amerika.*

Alle Beispiele, die wir von der ältesten Musik kennen, haben gezeigt, daß ihr Hauptbestandteil der Takt ist, während Melodie und Harmonie, wenn überhaupt vorhanden, anfangs nur von untergeordneter Bedeutung sind. Musik ist mit Tanz innig verbunden, sie bezweckt in dieser Vereinigung eine Betätigung der geistigen und körperlichen Kräfte, die sich in dem Bedürfnis nach starker psychischer Aufregung und physischer Bewegung (bis zur Ermüdung) kundgibt. Der Chor-Tanz hat wegen seiner Ausführung durch den ganzen Stamm einen sozialen Charakter; Musik hält die Gesellschaft zusammen und ermöglicht ihr, gemeinschaftlich zu handeln.

II. *Sänger und Gesang.*

Aus dem Chore des tanzenden Stammes treten mit der Zeit einzelne Berufs-Sänger und Komponisten heraus, die von den übrigen viel umworben und für die geleisteten Dienste belohnt werden. Trotzdem nehmen sie keine geachtete soziale Stellung ein. Ihr hoher Einfluß auf die Menge ist wohl bekannt und wird von den Häuptlingen nicht selten dazu benutzt, um das Volk geistig zu beherrschen und die eigene Reputation aufrecht zu erhalten. Aus diesem Grunde ist der Häuptling auch selbst in vielen Fällen Dichter, Tänzer und Dirigent, und sind gewisse Instrumente sein Eigentum. Der Gesangsstil der Naturvölker ist von dem Prinzip beherrscht: „je lauter, desto schöner“. Die Stärke der Stimme und die physische Ausdauer des Sängers werden in erster Linie bewundert. Männer und Frauen singen in so hohen Tönen (die ersteren häufig Falsett), daß die Vermutung ausgesprochen wurde, die menschliche Stimme müsse in den ältesten Zeiten überhaupt höher gewesen sein. Diese Hypothese wird indes durch ethnologische Tatsachen nicht bestätigt. Die hohe Lage der Gesänge entsteht lediglich durch die größere Aufregung, mit der die Naturvölker singen. Frauen singen in vielen Fällen besser als die Männer, sie dichten und komponieren.

III. *Instrumente.*

Das älteste Instrument ist die Knochenpfeife der Jäger und Krieger. Einzelne Specimina wurden in Überresten ausgegraben, die aus der Zeit des irischen Elch (cervus alces) am europäischen Kontinent stammen. Das Instrument war ursprünglich ein Schmuckgegenstand, bestehend aus dem Knochen eines erlegten Tieres oder erschlagenen Feindes. Es wurde durchlöchert und als Kriegs- oder Jagdtrophäe, an einem Faden hängend, getragen. Erst später wurde das Loch zum Anblasen benutzt. Ähnlich behandelte Knochenstücke werden noch jetzt als Instrumente von solchen Stämmen gebraucht, die auf der Kulturperiode der Steinzeit stehen geblieben sind.

Das nächst-älteste Instrument ist das Gong oder die tönende Steinplatte. Hingegen ist die Trommel, schon wegen der verhältnismäßig hoch entwickelten und kunstvoll gearbeiteten Form, die sie in der Urzeit besitzt, keineswegs das älteste Instrument, wie allgemein angenommen wird. Die Streichinstrumente sind ursprünglich nicht Saiteninstrumente. Das Prinzip der Tonerzeugung durch Reibung wird zunächst auf Hölzern erfunden und dann erst auf Saiten übertragen. Die Verwendung des Resonanzbodens ist zuerst bei Schlaginstrumenten erfunden. Die Violine stellt eine Vereinigung von Tonerzeugungsprinzipien dar, die unabhängig voneinander auch zur Entstehung selbständiger Instrumente geführt haben.

Das Orchester, speziell die Militärmusik, scheint eine uralte Einrichtung zu sein, selbst Instrumentalquartette kommen bei niederen Naturvölkern vor.

IV. *Grundlagen unseres Musiksystem.*

Sobald die Musik das rein taktmäßige Stadium überwunden hat, und der Ton an Bedeutung gewinnt, beginnen die Menschen mehrstimmig zu singen, sowohl in harmonischen Intervallen, als mit einer Baßbegleitung. Viele Stämme stimmen ihre Instrumente in Akkorden zusammen und suchen eine harmonische Übereinstimmung mit dem Gesang. Manche von ihnen finden mit Leichtigkeit eine zweite Stimme zu europäischen Melodien, die sie zum erstenmal gehört haben. Diese Tatsachen beweisen, daß Harmonie keineswegs eine europäische Erfindung der Neuzeit sei, sondern daß das richtige Gefühl dafür manchen Rassen seit den ältesten Zeiten von vornherein innewohnt.

Naturvölker singen in Moll und Dur, ohne daß die Tongeschlechter einen Kausalzusammenhang zwischen freudigen und traurigen Stimmungen verraten würden.

In der ältesten Skala lassen sich, abgesehen von manchen Seitenexperimenten, zwei grosse Gruppen unterscheiden; die hauptsächlich afrikanische, und die chinesisch-asiatische. Erstere beruht auf einer

Zerlegung des Dreiklangs und wird durch einen weiteren Terzenaufbau ausgestaltet. Letztere ist eine spekulative Fixierung der Tonleiter durch Quintenstimmung. Beide ergeben als ihr Endresultat die diatonische (heptatonische) Skala, wenn auch noch zunächst mit einigen Verlegenheiten in der richtigen Stimmung, die erst durch die temperierte Stimmung endgültig beseitigt werden. Das diatonische System entsteht durch Ableitung aus den Obertönen (harmonischen Akkorden) in allen Teilen der Erde seit den ältesten Zeiten. Alle anderen theoretischen Versuche erweisen sich als nicht entwicklungsfähig. Der oft erwähnte Gesang in Drittel- und Vierteltönen beruht lediglich auf unrichtiger Intonation (Falschsingen). Durch alle Schwankungen der Stimmung hindurch erhält sich die harmonische Basis unseres diatonischen Systems als feste Stütze aller praktischen und theoretischen Bestrebungen von der ältesten Steinzeit bis auf unsere Tage. Da es in den Akkorden, somit in akustischen Gesetzen begründet (nicht eine Erfindung der Phantasie) ist, können wir nicht annehmen, daß unser Musiksystem und mit ihm die praktische Tonkunst jemals auf andere harmonische Prinzipien aufgebaut werden könnte.

Naturvölker kennen alle Taktarten (gerade, ungerade und gemischt) und haben keine Notenschrift.

V. *Physischer und psychischer Einfluß der Musik.*

Der Naturmensch ist dem Einfluß der Musik in hohem Grade unterworfen. Sie regt ihn unvergleichlich mehr auf als uns. Volksgesänge führen manchmal zu Kriegen. In manchen Fällen verursacht Musik direkt ein physisches Unbehagen, in anderen wirkt sie lindernd auf die Gemütsbewegungen. Fast alle Stämme kennen diese emotionale Wirkung der Musik und gebrauchen sie mit Vorliebe und Erfolg in Krankheitsfällen.

VI. *Sprache und Musik.*

Vokalmusik ist ursprünglich nicht eine Verbindung von Musik und Sprache, da bedeutungslose Laute beim Gesang benutzt werden, die lediglich den Zweck haben, die Artikulation des Tones zu erleichtern. Erst später, bei entwickelterer Sprache, entstehen eigentliche Gesangstexte, deren Inhalt den Ereignissen des täglichen Lebens entnommen, und in wenigen kurzen Sätzen ausgedrückt ist, die unablässig wiederholt werden. Die freie Behandlung des Wortes und seine willkürliche Stellung im Satze ist auffallend. Es ist unmöglich, daß die musikalische Melodie dem natürlichen Tonfall der erregten Sprache entnommen ist, da die ältesten Gesänge gar keine Sprachworte als Text besitzen. Das sogenannte Rezitativ kommt erst auf höherer Kulturstufe vor, wenn die Entwicklung der Sprache zusammenhängende Erzählungen gestattet. Rezitativähnliche Gesänge werden von einzelnen Sängern, die aus dem

taktmäßig singenden Tanz-Chor heraustreten, gesungen. Der Sprachgesang und die Bedeutung der Modulation in primitiven Sprachen steht mit musikalischer Entwicklung in keinem Zusammenhang.

VII. *Tanz und Musik.*

Tanz und Musik bilden eine einheitliche Ausdrucksform und sind nicht bloß eine gelegentliche Verbindung zweier Künste, wie Musik und Poesie. Die ursprünglichsten Tänze verfolgen den Zweck einer szenischen Darstellung und bestehen aus Bewegungen, die im Kampf ums Dasein notwendig sind. Jagd- und Kriegstänze, Tiertänze, Rudertänze, auf höherer Entwicklungsstufe Arbeitstänze. Es gibt Tänze, an denen beide Geschlechter teilnehmen, und solche, die nur für ein Geschlecht allein bestimmt sind. Unanständige Tänze überwiegen, kommen aber auch da vor, wo beide Geschlechter getrennt tanzen. Frauen sind die eifrigsten Tänzerinnen, und da sie auch bessere Sängerinnen sind, verdankt ihnen die Musik in der Urzeit mehr als den Männern.

VIII. *Ballett, Oper und Drama.*

Das ursprünglichste Drama ist ein vom ganzen Stamm gesungener Chor-Tanz, in dem das Leben und die Gewohnheiten desjenigen Tieres dargestellt werden, das in dem Leben des betreffenden Volkes die größte Rolle spielt. Es ist eine musikalische Tierpantomime (ohne Worte). Erst später, bei entwickelterer Handlung, treten einzelne Darsteller aus dem Chor heraus und erklären mit einigen Worten das Sujet, wobei sie unter dem Eindruck des eben gehörten taktmäßigen Gesanges, melodiöser sprechen als im gewöhnlichen Leben. Dadurch entsteht ein neuer Stil des Vortrags, der von rein musikalischen Elementen absieht und auf Erklärung und Verständnis Rücksicht nimmt (der rezitierende Stil). Nicht selten zeigt sich bei solchen dramatischen Aufführungen auch schon bei manchen Naturvölkern die Teilung des Gesamtchores in zwei einander gegenüberstehende Chöre (Frage und Antwort, ein Schauspieler auf jeder Seite). In dieser Teilung erkennen wir auch das Urbild des griechischen Dramas, das ebenfalls ursprünglich eine Tierpantomime war. Das Tier, das im wirtschaftlichen Leben der Griechen zur Zeit, als sie noch Viehzüchter waren, die größte Rolle spielte, war der Bock, tragos, daher Tragödie. Zusammenfassung der aus den vorhergehenden Beispielen sich ergebenden Resultate, p. 256—258.

IX. *Ursprung der Musik.*

Die Theorie Darwins unterlegt den stimmlichen Äußerungen der Tiere zu viel menschliche Psychologie, und setzt einen ästhetischen Sinn voraus, der bei Tieren ausgeschlossen ist. Sie übersieht, daß nicht der angenehme Lockruf, sondern das unangenehme Angstgeschrei und

der Alarmruf die ersten stimmlichen Äußerungen der Tiere sind, daß somit die einen Laut begleitenden Gefühle zunächst Unlustgefühle waren. Wenn es somit möglich wäre, daß die ursprünglichen Gefühle auf weitere Generationen und höhere Tierspezies vererbt würden, so müßte die Lautäußerung in weiterer Entwicklung zur Musik zu den unangenehmsten Konsequenzen führen. Vom physiologischen Standpunkt aus ist der Vogelsang eher eine Sprache, als eine Kunst zu nennen.

Die Sprachtheorie Spencers übersieht, daß das Rezitativ durchaus nicht die älteste Form der Musik ist, daß die älteste Musik keinen Tonfall, sondern nur Takt hat, somit keine Ähnlichkeit mit der erhöhten Modulation der Sprache besitzt. Der taktmäßige Chor-Tanz besteht schon zu einer Zeit, wo manche Stämme noch gar keine so entwickelte Sprache besitzen, daß aus ihrem Tonfall eine Melodie entnommen werden könnte.

Der Takt erzeugt aus sich selbst heraus durch verschiedene Betonung der Taktteile eine primitive Melodie. Die Taktmäßigkeit einer Aktion muß eingehalten und kultiviert werden, weil sie allein dem g a n z e n S t a m m die Gemeinsamkeit des Handelns ermöglicht. Diese Gemeinsamkeit ist nötig, weil der einzelne für den Krieg und die Jagd zu schwach ist, und weil er das Bedürfnis hat, seinen Gefühlsreichtum anderen mitzuteilen, um durch diese Teilnahme seine Freude zu erhöhen und seinen Schmerz zu lindern.

X. *Entwicklung und Vererbung.*

Die ursprünglichste Musik entsteht und entwickelt sich zugleich mit den notwendigsten Bedingungen des Lebens: Jagd und Krieg. Auf diese bereiten entsprechende, den Ernstfall nachahmende Spiele vor. Sie sind eine Schule des Lebens. Da sie vom ganzen Stamm ausgeführt werden, bedarf es der organisierenden Macht des Taktes, um die Teilnehmer zusammenzuhalten und die Gemeinsamkeit der Aktion zu ermöglichen. Deshalb ist Musik unentbehrlich, und ihre Entwicklung durch dieselben Gesetze erklärlich, die für die notwendigsten Lebensbedingungen gelten. Psychologische Begründung und Vertiefung dieser Theorie durch H i r n, und verfehlte Auffassung durch B ü c h e r, der eine spätere Nebenfunktion der längst entstandenen Musik zur Hauptsache macht und damit ihren Ursprung erklären will (p. 282).

Die künstlerische Entwicklung ist durch Vererbung nicht zu erklären, die biographische Methode ist zur Untersuchung der Vererbung unzulänglich, weil sie nur die rein äußerliche Zugehörigkeit zum Künstlerb e r u f, nicht aber das Talent untersucht. Der künstlerische Fortschritt ist nur durch direkte Nachahmung und Tradition erfolgt. Die Errungenschaften des einen werden objektiv erhalten und dienen dem später kommenden als Vorstufe (Prinzip der objektiven Vererbung). Die natür-

liche Anlage der Kulturvölker ist nicht größer als die der Naturvölker, aber die ersteren leben unter dem Einfluß einer anderen Tradition, die es dem einzelnen erspart, alle bisherigen Entwicklungsstufen selbst durchzumachen.

Auch die entwickelte Kunst ist eine Bedingung des Lebens, sie erhält die Ideale, denen die gesellschaftliche Entwicklung zustrebt. sie ist die Trösterin in den Sorgen des Lebens, sie schafft die Freude am Dasein, das Vertrauen zu sich selbst und auf die Zukunft, sowie den nötigen Lebensmut.

Verzeichnis
der zitierten Autoren und ihrer Werke.

(Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Seite dieses Buches auf der das Werk zitiert ist.)

Aalst (T. A. van), Chinese Music, Shangai, London, 1884 (16, 177).
Adair (James), The History of the American Indians, London, 1775 (198).
Addison (Lancelot), An Account of West Barbary (printed Oxf., 1671), *Pinkert. Collect.* vol. XV. (13, 144, 237).
Adelburg (A. von), Entgegnung auf Liszts Des Bohémiens, Pest, 1859 (65).
Albertis (Luigi Maria), New Guinea, 2 vols., London, 1880 (28).
Allen (Grant), Physiological Aesthetics, London, 1877 (267).
Allen (William Francis), Slave Songs of the United States. Edited by Allen, C. P. Ware, L. M. Garrison, New York, 1867 (64, 201).
Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig.
Ambros (August Wilhelm), Geschichte der Musik, 5 Bde., Breslau, Leipzig, 1862-1882 (61).
American Journal of Psychology (The), edited by G. J. Hall, Baltimore.
American Naturalist, Philadelphia.
Amyot (Joseph), Mémoire sur la musique des Chinois, Paris, 1779 (16).
Anales del Ministerio de Fomento, Mexico, 1854 (155).
Anderson (John), Mandalay to Momien, London, 1876 (16).
Andersson (C. J.), Lake Ngami, London, 1886 (142, 243).
Andree (Richard), Das Amur-Gebiet, Leipzig, 1867 (105, 127).
— Ethnogr. Parallelen, Stuttgart, 1878, Neue Folge, Leipzig, 1889 (86).
Angas (G. F.), Polynesia, London, 1866 (89, 97, 230).
— Savage Life and Scenes in Australia and New Zealand, 2 vols., London, 1847 (38, 85, 97, 105, 111, 245, 250, 251).
Angelo (Michael), Carli (Denis de), A. Voyage to Congo, 1666, 1667, *Pinkert. Collect.* XVI. (104, 111, 120, 123).
Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums, Wien.
Antananarivo Annual and Madagascar Magazine (The), Antananarivo.
Appun (Carl Friedrich), Unter den Tropen, 2 Bde., Jena, 1871 (57).
Archaeological Journal (The), London (83).

Archiv für mikroskopische Anatomie, Bonn.
Archiv für Ohrenheilkunde, Leipzig.
Ashe (Thomas), Travels in America 1806, London, 1809 (50).
Astley (Thomas), A New General Collection of Voyages and Travels, 4 vols., London, 1745 (7, 16, 69, 89, 91, 108, 125, 134, 217).
Athenaeum, literary and critical Journal, London (16).
Atkinson (T. W.), Travels in the Regions of the Upper and Lower Amoor London, 1860 (23).
Ausland (Das), Stuttgart, Augsburg (16, 53).
Avezac (M. d'), Notice sur le pays et le Peuple de Yébous en Afrique, in Mémoire de la Soc. Ethnol. tom. II. pt. II. p. 89 (104, 149).
Azara (Don Felix de), Reisen in dem südlichen Amerika, 1781-1801, in Journal f. L. und S., p. 74, Bd. VI (57).

Baker (Sir S. W.), Ismailïa: A Narrative of the Exped. to Central Africa, 2nd edit., London, 1879 (9).
— The Albert Nyanza, Great Basin of the Nile, and Explor. of the Nile Sources, 2 vols., London, 1866 (216, 225).
Baker (Theodor), Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden, Leipzig, 1882 (78, 95, 98, 99, 155, 156, 160, 161, 171, 185, 186, 199, 213, 221).
Balfour (Edward), The Cyclopaedia of India and Eastern and Southern Asia, London, 1885 (160).
Balfour (Henry), The old British „Pibcorn" or „Hornpipe" and its affinities, in *Anth. Journ.* vol. XX. p. 142 (101).
Bancroft (Hubert Howe), The Native Races of the Pacific States of North America, 5 vols., New York and Cambridge, 1875-76 (48, 49, 51, 52, 77, 78, 86, 91, 96, 100, 101, 107, 114, 116, 123, 126, 155, 156, 166, 197, 234, 238, 240, 247, 253, 254, 265.
Barker-Webb (Ph.), Berthelot (Sabin), Histoire naturelle des Iles Canaries, 3 vols., Paris, 1835-49 (217).
Baron (S., native of Tonqueen), A Description of the Kingdom of Tonqueen, *Pink. Collect.* vol. IX. (155, 234).
Barrow (John), An Account of Travels into the Interior of Southern Africa in the years 1797-98, 2 vols., London, 1801-04 (129, 189).
Barrows (David, P.), Some Coahuia Songs and Dances, in Sunshine Dez. 1895, p. 38 (50).
Bartalus (Stephan), Die Zigeuner und ihr Verhältnis zu unserer Musik in Ungar. Monatschrift Budapest, II. Bd. 1. und 3. Heft, Sept. 1868, p. 60 (65).
Barth (Heinrich), Reisen und Entdeckungen in Nord- und Central-Afrika 1849-55, 5 Bde., Gotha, 1857-58 (152)
Bastian (Adolf), Indonesien, Berlin, 1884 (100, 106, 112, 130, 143).

Bastian (Adolf), Die Kulturländer des alten Amerika, 2 Bde., Berlin, 1878 (55).

— Remarks on the Indo-Chinese Alphabets in *Journal of the Roy. Asiat. Soc.*, New Series, vol. III. part. 1, London, 1867 (211).

Bates (Henry Walter), The Naturalist on the River Amazon, 2 vols., London, 1863 (58, 105, 130).

Baumann (Oskar), Usambara, Berlin, 1891 (73, 119, 138).

Beckler (Hermann D.), Corrobberry, in *Globus*, Bd. XIII. p. 82, 122 (37, 236).

Beecham (John), Ashantee and the Gold Coast, London, 1841 (11, 96, 104, 120, 129, 151).

Beechey (Fred. Will.), Narrative of a Voyage to the Pacific and Behrings Strait, 2 vols., London, 1831 (34, 218).

Beeckman (Daniel), Voyage to and from the Island of Borneo, in *Pinkert. Collect.*, vol. XI. (110).

Behr (H. F. von), Kriegsbilder aus dem Araberaufstand in Deutsch-Ostafrika, Leipzig, 1891 (11).

Berg (H., *Pseudonym?*), Die Lust an der Musik, Berlin, 1879 (79, 259).

Berlioz, (Hector), A travers chants, Paris, 1862 (16).

Bernau (Rev. John Henry), Missionary Labours in British Guiana, London, 1847 (98, 110, 144).

Berthelot (Sabin), Mémoire sur les Guanches, from part I., vol. I., of Iles Canaries, in Mémoires de la Ethnolog., Paris, 1841, tom. I. p. 202 (217).

Bickmore (Albert S.), Travels in the East Indian Archipelago, London, 1868 (105, 109, 152, 219).

Billert, Japanische Musik, in Reissm. Mend. Lexicon, 5 Bde. (16, 17, 211).

Bird (William Hamilton), The Oriental Miscellany: being a Collection of the most Favourite Airs of Hindostan, Calcutta, 1789 (18).

Birdwood (Sir George Christopher M.), The Industrial Arts of India, 2 vols., 1880, South Kensington Mus. Art Handbook, London, 1884 (18, 19).

Boas (Franz), Chinook Songs, in *Journ. Amer. Folklore,* vol. I., 1888, p. 220 (74, 197).

— On Certain Songs and Dances of the Kwakiutl of British Columbia, in *Journ. of Amer. Folklore,* vol. I., 1888, p. 49 (278).

Bock (Carl), The Head-Hunters of Borneo, London, 1881 (143, 152, 219, 229, 234).

Bonwick (James), Daily Life and Origin of the Tasmanians, London, 1870 (40, 41, 78, 165, 169, 228, 231, 238, 245, 251).

Bosman (William), A New and Accurate Description of the Coast of Guinea, *Pinkert. Collect.* XVI. (104, 133).

Bouche (Pierre), Sept ans en Afrique occidentale, Paris, 1885 (12, 110, 111, 134).

Bowdich (Thomas Edw.), Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, London, 1819 (96).

— An Essay on the Ancient Egyptians, Abyssinians, and Ashantees, Paris, 1821 (159).

Bowring (Sir John), The Kingdom and People of Siam, 2 vols., London, 1857 (20, 72, 155, 160.

Boyle (Frederick), Adventures among the Dyaks of Borneo, London, 1865 (26, 245).

Brasseur de Bourbourg, Gramatica de la Lengua Quiché, in *Collect. des documents inédits,* vol. II., Paris, 1862 (51, 52, 254).

Breitenstein (Heinrich), Aus Borneo, in *Mitteilg. der geogr. Ges. in Wien,* XXVIII., 1885, p. 193, 247 (25).

Brett (William Henry), The Indian Tribes of Guiana, London, 1868 (240, 247).

Bridges (Thomas), Manners and Customs of the Firelanders, in A Voice of South America, vol. XIII., 1866 (6).

Brooks (W. R.), The Law of Heredity, Baltimore, 1883 (284).

Brown (Mary Eugenia and Adams William), Musical Instruments and their Homes, New York, 1888 (13, 16, 17, 18, 20, 22, 90, 97, 128, 263).

Browne (James), Die Eingebornen Australiens, in *Petermanns Mitteilg.,* 1856, p. 443 (249).

Brüe, A. description of the River Sanaga, in *Astley Collect.* II. (12, 92, 134).

Brugsch (Heinrich), Reiseberichte aus Ägypten, Leipzig, 1855 (224).

Buchanan, afterwards Hamilton (Francis), An Account of the Kingdom of Nepal, Edinburgh, 1819 (19).

Buchner (Max), Kunst und Witz der Neger, in *Das Ausland,* 1884, p. 13 (248).

— Kamerun, Leipzig, 1887 (91, 118, 119, 202, 255).

— Reise durch den stillen Ocean, Breslau, 1878 (74, 118, 229, 231).

Bücher (Carl), Arbeit und Rhythmus, 3. Aufl., Leipzig, 1902 (282).

Bulletins de la Société d'Anthropologie, Paris.

Bulletin de la Société de Géographie, Paris.

Burchell (W. T.), Travels in the Interior of Southern Africa, 2 vols., London, 1822-24 (1, 2, 3, 97, 108, 114, 126, 157, 188).

Burckhardt (John Lewis), Notes on Bedouins and Wahabys, edited by Sir W. Ouseley, London, 1830 (13, 144, 202).

Burney (Charles), A General History of Music, 4 vols., London, 1776 bis 1789 (300).

Burton (Richard Francis), First Footsteps in East Africa, London, 1856 (33).

— Notes on the Dahoman, in *Memoirs Anthrop. Soc. of London,* 1863 bis 1864, vol. I. p. 313 (212).

— A mission to Gelele, 2 vols., London, 1864 (11, 151).

— Explorations of the Highlands of the Brazil, London. 1869 (58).

Burton (Richard Francis), The Lake Region of Central Africa, 2 vols., London, 1860 (10, 104, 110, 166).

Busch (Moritz), Wanderungen zwischen Hudson und Mississippi, 1851 bis 1852, 2 Bde., Stuttgart, 1854 (63, 75).

Cäcilia, Zeitschrift für die musikalische Welt, Mainz.

Caillié (Réné), Journal d' un Voyage à Timboctou, 3 tom., Paris, 1880 (70, 133, 151, 230).

Cameron (Verney Lovett), Across Africa, London, 1885 (123, 151, 224, 237).

Campbell (Archibald), A Voyage Round the World, Edinburgh, 1816 (233).

Carli siehe Angelo.

Carpenter (William Benjamin), Principles of Mental Physiology, 4th edit., London, 1876 (162).

Catlin (George), Letters and Notes on the North American Indians, 2 vols., London, 1841 (46, 97, 107, 185, 201).

Century (The), New York and London.

Challenger Expedition, siehe Murray (John).

Chamberlain (A. F.), Notes on the Mississagua Indians, in *Journ. Amer. Folklore,* vol. I., 1888, p. 150 (108, 221).

Chamisso (L. Carl Adalbert), Bemerkungen und Ansichten v. d. Naturforscher der Exped., in *Kotzebue Entdeckungen,* Bd. 3 (75, 76, 106, 219, 221, 225, 239, 251).

China Review (The), Hong Kong.

Chinese Repository (The), Canton.

Choris (M. Louis), Voyage pittoresque autour du Monde, Paris, 1822 (253).

Chorley (H. F.), The National Music of the World, edited by Hewlett, London, 1880 (82).

Christianowitsch (Alexandre), Esquisse historique de Musique Arabe, Cologne, 1863 (173, 265).

Christy (Edwin Pearce), Plantation Melodies, part V., New York, 1851 bis 1856 (64).

Christy (Henry), Lartet (E.), Reliquiae Aquitanicae, London, 1868 (83).

Chrysander (Friedrich), Über die altindische Opfermusik, in *Viertelj. f. Musikw.,* Bd. I., 1885, p. 5 (19).

Clavigero (Francisco Saverio), The History of Mexico, 2nd ed. 2 vols., London, 1807 (155, 222).

Clément (Félix), Histoire de la Musique, Paris, 1885 (20, 22, 149, 151).

Cohen (S. J.), Historisch-kritische Darstellung des jüdischen Gottesdienstes, Leipzig, 1819 (73).

Columbus [Colon] (Christoph), Bericht an den König Ferdinand und die Königin Isabelle über Amerika, 3. Reise, aus d. Span., in *Journ. f. L. und Seereisen,* Bd. LXIV. p. 97 (191).

Commetant (Jean Pierre Oscar), La Musique, les Musiciens et les Instruments de Musique chez les différents peuples du monde, Paris, 1869 (13, 20, 54, 56, 59, 65).

Continental Monthly (The), edited by C. G. Leland, Boston and New York, siehe Spaulding.

Cook (James), An Account of a Voyage round the World in the years 1768, 1770, 1771, first voyage, 3 vols., 1773 (91, 94, 120, 121, 230).

— A Voyage towards the South Pole and round the World, 2 vols., second voyage, London, 1777 (48, 74, 96, 98, 100, 107, 233).

— A Voyage to the Pacific Ocean, vols. I. and II. by Cook, vol. III. by King, third voyage, 3 vols., London, 1784 (197, 218).

Cornhill Magazine (The), London.

Corry (Joseph), Observations upon the Windward Coast of Africa, London, 1807 (97, 125, 129, 215, 227).

Cranz (David), The History of Greenland, 2 vols., London, 1820 (62, 114, 191).

Crawfurd (John), History of the Indian Archipelago, 3 vols., Edinburgh, 1820 (24, 25, 89, 144, 173, 264).

— A Sketch of the Geography of Borneo, *Journ. Royal Geogr. Soc.*, vol. XXIII, p. 69 (25).

Crotti (Primo), Musiconomia, o leggi fondamentali della scienza musicale spiegate, Parma, 1890 (268).

Curr (Edward M.), The Australian Race, London, 1887 (79, 251).

Dallas (Robert Charles), The History of the Maroons, London, 1803 (10).

Daniel (Francisco Salvador), Essai sur l'origine et la transformation de quelques instruments, in *Revue Africaine,* tom. VII., p. 266 (154).

— Fantaisie sur une flute double, in *Revue Afr.,* tom. X., p. 382, 424 (99).

— La Musique Arabe. Separat-Abdruck und in *Revue Afr.,* tom. VI., VII., 1862-63.) Alger, 1879 (173).

Darwin (Charles), Descent of Man, 2nd edit., London, 1888 (174, 222, 226).

David (E.), Lussy (M.), Histoire de la notation musicale, Paris, 1882 (186).

Davies (James A.), Appendix to G. Greys Polynesian Mythology, London, 1855 (172).

Davis (W. W. H.), El Gringo, New York, 1857 (101, 160).

Davy (John), An Account of the Interior of Ceylon, London, 1821 (21, 153, 154, 220).

Day (Charles Russell), The Music and Musical Instruments of Southern India and the Decan, London, 1891 (19, 160, 171).

— Music and Musical Instruments in Mockler-Ferrymans *Up the Niger* (78, 103, 104, 116, 125, 127, 129, 159, 168, 170, 265).

Day (Charles William), Five Years' Residence in the West Indies, 2 vols., London, 1852 (63).

Daily News, London (75).

Deutsche Rundschau, Berlin.

Dieffenbach, New Zealand and its Native Population, 2 vols., London, 1841 (201, 203).

Dobrizhoffer (Martinus), An Account of the Abipones, transl., London, 1822 (56, 108, 231).

Doehne (Jacob Ludwig), Das Kaffernland und seine Bewohner, Berlin, 1843 (192).

Domenech (Emanuel), Seven Years' Residence in the Great Deserts of North America, 2 vols., London, 1860 (238).

Donovan (J.), Music and Action, London, 1889 (235).

Dorsey (J. Owen), Ponka and Omaha Songs, in *Journ. of Amer. Folklore*, vol. II., 1889, n. IV., p. 271 (74).

Dowy, siehe Davy.

Doyle (Dr.), Sketches in Australia, in *Illustrated London News*, 3. Oct., 1863, p. 353 (249).

Drury (Robert), Madagascar; or, Journal during Fifteen Years' Captivity, London, 1729 (106).

Du Chaillu (Paul B.), A Journey to Ashangoland, London, 1867 (113).

— Explorations and Adventures in Equatorial Africa, London, 1861 (110, 123, 276).

Dumont (d'Urville), Histoire Générale des Voyages, 4 vols., Paris, 1859 (97, 134).

Dwighty Journal of Music, 8. November 1862 (63).

Eckert (Franz), Japanische Lieder, in *Mitteilg. der Gesellschf. f. Ostasien*, 20. Heft, June, 1880, p. 422-428, and 23. Heft, März, 1881, p. 131 (74).

Edwards (Amelia Blandford), A Thousand Miles up the Nile, 2nd edition, London, 1889 (225).

Edwards (Charles L.), Folklore of the Bahama Negroes, in *Amer. Journ. of Psychol.*, vol. II., No. 4 (64, 167, 223).

Ellis (Alexander J.), On the Musical Scales of Various Nations, in *Journal of the Soc. of Arts*, vol. XXXIII., 27th March, 1885, p. 485, 1102 (171, 173).

— On the History of Musical Pitch, in *Journal of the Soc. of Arts*, London, 5th March and 2nd April, 1880, p. 293-336, vol. XXVIII. (80).

Ellis (William), Narrative of a Tour Through Hawai, London, 1826 (77).

— History of Madagascar, London, 1858 (14, 71, 73, 120, 131).

— Polynesian Researches, 2 vols., London, 1829 (98, 106, 117, 206).

Elson (Louis C.), Curiosities of Music, Boston, 1880 (9, 85, 113, 126, 153, 251).

Emerson (James), afterwards Tennent (Sir J. Em.), Ceylon, an Account of the Island, 5th edition, 2 vols., London, 1860 (21, 76, 105, 121).

Engel (Carl), An Introduction to the Study of Nat. Music, London, 1866 (186, 187, 204).
— Musical Myths and Facts, 2 vols., London, 1876 (193, 194, 264, 266).
— The Music of the most Ancient Nations, London, 1864 (65, 87, 171, 185).
— Researches into the Early History of the Violin Family, London, 1883 (147).
— Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum, London, 1874 (83).
English Cyclopaedia, conducted by Charles Knight.
Erman (Georg Adolph.), Reise um die Erde, 1828-30, Berlin, 1835-41 (131, 246).
Erskine (Capt. John), Journal of a Cruise Among the Islands of the Western Pacific, London, 1853 (30, 91).
Etzel (Anton von), Grönland, in *Wiedenmann-Hauff, Reisen,* Lief. 44, Stuttgart, 1860 (63).
Evans (George William), A Description of Van Dieman's Land, London, 1822 (41, 42).
Eyre (Edw. John), Journals of Expeditions of Discovery into Central Australia in 1840-1, 2 vols., London, 1845 (39, 90, 113, 154, 201, 218, 237).

Faber (Ernst), The Chinese Theory of Music, in *China Review,* vols. I. and II., and *Notes and Queries on China,* vol. IV. (16).
Falkenstein (J.), siehe Gueßfeldt.
Falkner (Thomas), A Description of Patagonia, Hereford, 1774 (56, 193).
Fétis (François Joseph), A. Stradivari, Paris, 1856 (146)
— Sur un nouveau mode de classification des races humaines d' apres leurs systémes musicaux, in *Bulletins de la Soc. d' Anthrop.,* t. II. Série II., Paris, 1867, p. 134 (66).
— Histoire générale de la Musique, 5 vols., Paris, 1869-76 (17, 84).
Fewkes (J. Walter), A Few Summer Ceremonials at Zuñi Pueblo, in *Journ. Amer. Ethn.,* vol. I. (135, 136, 186).
— A Contribution to Passamaquoddy Folklore, in *Journ. Amer. Folklore,* vol. III., 1890, No. XI. p. 257 (197).
Field (Barron), Geographical Memoirs on New South Wales, London, 1825 (41).
Fillmore (John Comfort), Two Tigna Folk Songs, in *Sunshine,* May 1896, p. 273 (50).
— What do Indians mean to do when they sing? in *Journ. of Amer. Folklore,* 1895, p. 138 (50).
— A Woman's Song of the Kwakiutl Indians in *Journ. of Amer. Folklore,* 1897, p. 285 (50).

Fillmore (J. C.), Fletscher Alice, La Flesche: A Study of Omaha Indian Music — Archäolog. Papers of the Peabody Museum, vol. 1. No. 5. Cambridge (Mass.), 1893 (50).

Finsch (Otto), Ethnologische Erfahrungen aus der Südsee, in *Natur. Hist. Hof. Museum.*, Vienna, Bd. III. (76, 128).

— Reise nach West-Sibirien im Jahre 1876, Berlin, 1879 (23).

Flegel (Edward Robert), Lose Blätter aus dem Tagebuche meiner Haussa-Freunde, Hamburg, 1885 (106).

Fleischer (Oskar), Land, Recherches sur l'histoire gamme arabe. in *Viertelj. Musikw.*, vol. II., 1886, p. 497 (172).

Fletscher (Alice C.), Leaves from my Omaha Note-Book, in *Journ. Amer. Folklore,* vol. II., 1889, No. VI. p. 225 (74).

Folklore Journal, vol. V., London.

Folklore Society Publications, 1878-1885, The former Publications published under the title, *The Folklore Record,* London.

Forbes (Henry O.), A Naturalist's Wanderings in the Eastern Archipelago, London, 1885 (75).

Forrest (Thomas), A. Voyage to New Guinea and the Moluccas, London, 1779 (27, 233).

Forster (Johann Georg Adam), A Voyage Round the World, 1772-75, 2 vols., London, 1777 (159, 168).

Forsyth (Capt. James), The Highlands of Central India, 2nd edition, London, 1871 (98).

Fortier (Alcée), Customs and Superstitions in Louisiana, in *Journ. of Amer. Folklore,* vol. I., 1888, No. II. p. 136 (136).

Foster (Henry), Narrative of a Voyage to the South Atlantic Ocean, 1828 bis 1830, 2 vols., from the private Journ. of W. H. B. Webster, London, 1834 (79, 91, 212, 215).

Franklin (Sir John), Narrative of a Journey to the Polar Sea, London, 1823 (223).

Freycinet (Louis de), Voyage autour du monde, 9 vols., Paris, 1824-44 (37, 219).

Fritsch (Gustav), Drei Jahre in Süd-Afrika, Breslau, 1868 (92).

— Die Eingeborenen Süd-Afrikas, Leipzig, 1872 (89, 92, 114, 127, 223).

Froebel (Julius), Aus Amerika, 2 Bde., Leipzig, 1857-58 (124).

Galaup de la Pérouse (Jean François), A Voyage Round the World in the Years 1785-88, transl., 2nd edition, 3 vols., London. 1799 (47, 160).

Galton (Francis), A Theory of Heredity, in *Journ. Anthrop. Inst.*, vol. V. p. 343-345 (285).

— Natural Inheritance, London, 1889 (285).

— Hereditary Genius, London, 1869 (297).

Galton (Francis), Narrative of an Explorer in Tropical South Africa, London, 1889 (5, 142).

Garcilasso de la Vega, El Inca, *Hakluyt Society*, 2 vols., London, 1869-71 (53).

Gardiner (Allen Francis), Narrative of a Journey to the Zoolu Country, London, 1836 (73, 204).

Gardiner (William), The Music of Nature, London, 1832 (112, 148, 169).

Georgi (Johann Gottlieb), Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, Petersburg, 1776 (23, 220, 230, 238).

Gerland (Georg) Über das Aussterben der Naturvölker, Leipzig, 1868 (45).

Gill (William Wyatt), Myths and Songs from the South Pacific, London 1876 (220).

Gilman (Benjamin Ives), Zuñi Melodies, in *Journ. Amer. Ethn.*, vol. I. (170).

— On Some Psychological Aspects of the Chinese Musical System, in *Philosoph. Review* vol. I. 1, 2 (173).

Globus, herausg. von Karl Andree, Braunschweig (91).

Goertz (Carl von), Reise um die Welt, 1844-47, Stuttgart, 1835 (79, 253).

Graah (W. A.), Narrative of an Expedition to Greenland, London, 1837 (77).

Graham (W. W.), Climbing the Himalayas, in *From the Equator to the Pole*, London, 1887 (22).

Grant (Colquhoun), Description of Vancouver Island, in *Journ. Lond. Geogr. Soc.*, vol. XXVII. p. 268 (197).

Grant (James Augustus), Speke (John Hanning), Lake Victoria, compiled by G. C. Swayne, London, 1868 (150).

Grant (James Augustus), A Walk Across Africa, London, 1864 (9, 11, 70, 97, 104, 119, 122, 129, 150, 171, 216).

Greenwood (J.), Curiosity of Savage Life, London, 1763 (205).

Grey (George), Journals of Two Expeditions of Discovery in N. W. and W. Australia, 2 vols., London, 1841 (70, 76, 113, 189, 190, 201, 203, 232).

— Polynesian Mythology, London, 1855 (43, 44, 172).

Grosse (Ernst), Herbert Spencer's Lehre von dem Unerkennbaren, Leipzig, 1890 (288).

Grout (Lewis), Zululand, Philadelphia, 1864 (202).

Grove (Sir George), A Dictionary of Music and Musicians, 4 vols., London, 1879-89.

Guessfeldt (Paul), Falkenstein (Julius), Pechuël-Lœsche (Emil), Die Loango Expedition, Leipzig, 1879 (120, 208, 210).

Gurney (Edmund), Power of Sound, London, 1880 (237, 262).

Guyau (Jean Marie), Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine, Paris, 1884 (267, 275).

— Education and Heredity, transl., London, 1891 (293).

Haafner (J.), Reise längs der Küste Orixa und Koromandel in Indien, 1784 (from the Dutch), in *Journ. für L. und S.*, Bd. VII pp. 117, 147 (229).

Haddon (Alfred C.), The Ethnography of the Western Tribe of Torres Straits, in *Journ. Anthr. Inst.* vol. XIX. No. 3, 1890, p. 297 (109, 120).

Hæckel (Ernst Heinrich), Indische Reisebriefe, 2. Aufl., Berlin, 1884 (22).

Hahn (Theophilus), Die Nama-Hottentoten, *Globus* XII. p. 278 (159, 204).

Hall (C. F.), Arctic Researches Among Esquimaux, New York, 1865 (61).

Hamilton (Alexander), A New Account of the East Indies. in *Pinkerton Collect.* vol. VIII. (96, 111).

Hamilton (F.), siehe Buchanan.

Harkness (H.), A Description of the Neilgherry Hills, London, 1832 (19).

Hart (George), The Violin and its Music, London, 1884 (147).

Hauser (Michael), Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen, herausg. von S. Hauser, 2 Bde., Leipzig, 1859 (35).

Heger (Franz), Benin und seine Altertümer, in *Mitt. Anthrop. Gesell. Wien.* XXIX. Bd., 1. Heft, p. 2 (7).

Hein (Alois Raimund), Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo, Wien, 1890 (25, 96, 116, 144, 192, 233).

Helmholtz (Hermann L. v.), On the Sensation of Tone, 2nd edition transl. by A. Ellis (German edition, 4th Aufl. 1877), London, 1885 (161, 163, 169, 199).

Heuglin (Theodor von), Reise in das Gebiet des weißen Nil, Leipzig, Heidelberg, 1869 (125, 134, 232).

-- Die Tinnesche Expedition im Westlichen Nil-Quellgebiete, in *Ergänzungsheft 15 zu Peterm. Mitt. Ergänzungsband* III., 1863—64 (14).

Hinrichs (Johann Christian), Entstehung der russischen Jagdmusik, St. Petersburg, 1796 (99).

Hipkins (A. J.), Musical Instruments, Historic, Rare and Unique, Edinburgh, 1888 (16, 17, 20).

Hirn (Yijö), The Origins of Art, London, 1900 (259, 271, 275, 281 Text).

Hirth (Georg), Aufgaben der Kunstphysiologie, 2 Bde., München, Leipzig. 1891 (286, 299).

Holtz (von). Zwei japanische Lieder, in *Mitteilg. d. deutsch. Ges. f. Natur. and Völkerk. Ostasiens,* 3. Heft, September, 1873 (74).

Holub (Emil), Seven Years in South Africa, 1872-79, 2 vols., London, 1881 (150).

— Eine Kulturskizze des Marutse-Mabunda-Reiches in Mitt. Geogr. Ges., Wien, Bd. XXII, N. 6—9, 1879 (116, 117).

Home (Henry, Lord Kames), Elements of Criticism, 8th edition, 2 vols., Edinburgh, 1807 (275).

Houtou de la Billardière (Jaques Julien), An Account of a Voyage in Search of La Pérouse, 1791-93, transl., 2 vols., London, 1800 (31, 32).

Howitt (A. W.), Songs and Songmakers of some Australian Tribes, in *Anthr. Journ.* vol. XVI. p. 327 (38, 39, 40, 70, 165, 245).

Humboldt (F. H. Alexander von), Bonpland (Aimé), Reise in die Æquatorialgegenden des neuen Continents, 1799-1804. 6 Teile, Stuttgart, 1815-32 (93, 94, 237).

Hunter (John), An Historical Journal of the Transactions at Port Jackson and Norfolk Islands, London, 1793 (192).

Illustrated London News, London (249).

Im Thurn (Everard F.), Among the Indians of Guiana, London, 1883 (85, 88, 100, 105, 133, 223, 247).

International Oriental Congress, Actes du sixième Congrès International des Orientalistes tenu en 1883 à Leide, Leide, 1884.

Irwin (Eyles), Chinese Music, examples, in *Oriental Collect.* i. p. 343 siehe Ouseley (18).

— Chinese Tunes, examples, in *Oriental Collect.* II. p. 148, siehe Ouseley (18).

Ives (Joseph C.), Report upon the Colorado River, in *36th Cong. 1st Sess. House Ex. Doc.* 90, Washington, 1861 (100).

Jackson (James Grey), An Account of Timbuctoo and Housa (from oral communications by El Hage Abd. Salam Shabeeny), London, 1820 (226).

Jagor (F.), Andamanesen oder Mincopies, in *Zeitschr. f. Ethn.*, 1877, vol. IX. (24, 77, 90).

— Travels in the Philippines, transl., London, 1875 (60).

James (William), The Principles of Psychology, 2 vols., New York, 1890 (268).

Jewitt (John R.), A Narrative of J. R. J. during a Captivity of nearly Three Years among the Savages of Nootka Sound, Wakefield, 1816 (86, 91, 96, 107, 197).

Johnston (H. H.), The River Congo, from its Mouth to Bolobo, London, 1884 (106, 123, 134).

Joinville, On the Religion and Manners of the People of Ceylon, in *Asiatic Researches* vol. VII., 1801, pp. 399, 438 (20, 21).

Jones (Edward), Lyric Airs, London, 1804 (41).

Jones (William), On the Musical Modes of the Hindus, also 6th vol. of his Select Works, London, 1784 (18).

Joseph Charles Louis (Erzherzog von Österreich), Czigány nyelvtan románo csibákero Sziklaribe, in *Magyar Tudományos Akademia,* 1888 (103).

Journal für die neuesten Land- und Seereisen, Berlin, 1808-36.

Journal of American Ethnology and Archæology, edited by J. Walter Fewkes, Boston, New York.

Journal of American Folk-Lore (The), Boston.
Journal of the American Oriental Society, Boston, New York and London.
Journal of the Ethnological Society of London, London.
Journal of the Gypsy Lore Society, Edinburgh (102, 103).
Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, London.
Journal of the Royal Geographical Society, London.
Journal of the Indian Archipelago and Eastern Asia, Singapore.
Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society, Colombo.
Journal of the Society of Arts, London (174).
Jukes (Joseph Beete), Narrative of the Surveying Voyage of H. M. S. *Fly*, 2 vols., London, 1847 (116, 152, 230).

Kaines (Joseph), On Some of the Racial Aspects of Music, in *Anthrop. Journ.* vol. I., 1872, p. XXVIII. (169 Text).
Keating (W. H.), Narrative of an Expedition to the Source of St. Peter's River, 2 vols., Philadelphia, 1824 (198, 247).
Kennan (George), Tent Life in Siberia, London, 1873 (131, 207).
Keppel (Hon. Henry), Expedition to Borneo, 3rd edition, 2 vols, London, 1847 (219).
Kerst (S. Gottfried), Über brasilianische Zustände der Gegenwart, in *Journ. f. L. u. S.* LXXI. pp. 303-4 (151).
Kiesewetter (Rafael Georg), Die Musik der Araber, Vorr. von Hammer-Purgstall, Leipzig, 1842 (209).
King (P. Parker), and Fitz-Roy (R.), Narrative of the Surveying Voyages of the *Adventure* and *Beagle*, 3 vols., London, 1839 (35).
Kœnig (Arthur), Beiträge zur Psych. und Phys. der Sinnesorgane. Helmholtz als Festgruß, Hamburg, Leipzig, 1891.
Kohl (Johann Georg), Kitschi-Gami oder Erzählungen vom Obern See, 2 Bde., Bremen, 1859 (185).
Kolbe (Peter), Caput Bonæ Spei Hodiernum, Nürnberg, 1719 (157).
Kosegarten (J. G. L.), Die moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik, in *Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenl.* Bd. V. p. 137 (172).
Kotzebue (O. von), A Voyage of Discovery into the South Sea and Behring's Straits, 3 vols., London, 1821 (36).
Krapf (Johann Ludwig), Travels During an Eighteen Years' Residence in Eastern Africa (German edition, Stuttgart, 1858), London, 1860 (192).
Kraus (Alexandre), Ethnographie Musicale, La Musique au Japon, 2nd edition, Florence, 1879 (17).
Krebs (C. A.), Kurzer Bericht über die Kurilischen Inseln (geheime See Exped. des Capitain Billings), in *Journ. f. L. und S.* Bd. XVII. p. 355 (247).
Krusenstern (Adam Johann von), Reise um die Welt in den Jahren, 1803-1806, Bd. 3, St. Petersburg, 1810-11 (36, 229).

Kueffner (Joseph), Siebold (Ph. von), Japanische Weisen gesammelt von Ph. Fr. von S., Leiden, 1836 (17, 202).

Labillardière, siehe Houtou.

Laing (Alexander Gordon), Travels in Western Africa, London, 1825 (69, 225).

Land (J. P. N.), Recherches sur l'histoire de la gamme Arabe, in *Actes du 6em Congr. Intern. des Orient.*, part. II., sect. I., p. 37, Leide, 1885 (172).

— Groneman (J.), De Gamëlan te Jogjakarta, in *K. Akad. van Wetenschappen. Verh. Afd. Letterk.*, Deel 19, Amsterdam, 1890 (24, 25, 159).

Landa (Diego de), Relation des choses de Yucatan, in *Collection de documents dans les langues indigenes,* vol. III., Paris, 1864 (156, 239).

Lander (Richard), Records of Captain Clapperton's Last Expedition to Africa, 2 vols., London, 1830 (73, 92, 205, 208, 214, 217, 224, 244).

Lander (Richard and John), Journal of an Expedition to Explore the Course and Termination of the Niger, 3 vols., London, 1832 (224).

Lang (Andrew), Myth, Ritual, and Religion, 2 vols., London, 1887 (135).

— Custom and Myth, 2nd edition, London, 1885 (135).

Langsdorf (Georg Henrich v.) Voyages and Travels in Various Parts of the World, 1803-07, transl., 2 vols., London, 1813-14 (35, 36, 48, 73, 77, 166, 172, 196, 205, 229, 237, 239).

La Perouse, siehe Galaup.

Lartet (S.), siehe Christy.

Lassen (Christian), Indische Altertumskunde, 4 Bde., Bonn, Leipzig, 1847-62 (18, 211).

Lay (G. Tradescant), The Chinese as They Are, London, 1841 (16, 25).

Leems (Knud), An Account of the Laplanders of Finmark, in *Pink. Collect.* vol. I. p. 376 (90).

Le Mesurier (C. J. R.), The Vedda's of Ceylon, in *Journ. of the Ceylon Br. of the R. As. Soc.,* vol. IX. n. 32 p. 336, 1887 (72).

Lempriere (William), A Tour from Gibraltar to Morocco, *Pinkert. Collect.* XV. (13, 144).

Lenoir de Lafage (Juste Adrien), Histoire Générale de la Musique, 2 vols. and Atlas, Paris, 1844 (13, 16, 19).

Lenz (Oskar), Skizzen aus Westafrika, Berlin, 1878 (8, 9, 110, 111, 132, 192, 244).

— Timbuktu, 2 Bde., Leipzig, 1884 (69).

Lesseps (Ferdinand Marie de), Travels in Kamtschatka, 1878-88, 2 vols. (from the French), London, 1890 (202, 246).

Lewin (T. H.), Wild Races of South-Eastern India, London, 1870 (98, 99, 100, 252).

Lewis (M. G.), Journal of a Residence Among the Negroes in the West Indies, London, 1845 (193).

Lichtenstein (Dr. Martin H. C.), Travels in Southern Africa, 1803-1806, transl., 2 vols., London, 1812-15 (33, 126, 151, 170).

Liebich (Richard), Die Zigeuner, 3 Abt., Leipzig, 1863 (65, 149).

Linnaeus (Carl), Lachesis Lapponica, publ. by J. E. Smith, 2 vols., London, 1811 (90).

Lisyansky (Yury Fedorovich), A Voyage Round the World, 1803-06, London, 1814 (48).

Liszt (Ferencz), Des Bohémiens en Hongrie, Paris, 1859 (65).

Livingstone (David), Missionary Travels and Researches in South Africa, London, 1857 (6, 120, 125, 216).

Lloyd (G. T.), Thirty-three Years in Tasmania and Victoria, London, 1862 (39).

Lobo (Jerome, Portuguese Jesuit), A Voyage to Abyssinia, from the French, *Pinkert. Collect.* vol. XV. (12, 78).

Long (C. Chaillé), Central Africa, Naked Truths of Naked People, London, (104, 114, 216, 232).

Long (Stephen H.), Account of an Expedition to the Rocky Mountains, 2 vols., Philadelphia, 1823 (230, 247).

Longman's Magazine.

Lubbock (Sir John), Pre-Historic Times, 5th edition, London, 1890 (97, 228, 273).

— The Origin of Civilisation, 5th edition, London, 1889 (35, 224).

Lumholtz (Carl), Among Cannibals, transl. from the Danish, London, 1889, (72, 113, 167, 196, 201, 250).

Lux (A. E.), Von Loando nach Kimbundu, Wien, 1880 (227).

Lyell (Charles), The Geological Evidence of the Antiquity of Man. 4th edition, London, 1873 (83).

Lyon (George Francis), A Narrative of Travels in Northern Africa, 1818-20, London, 1821 (73, 120, 144, 205, 231, 248).

Maccann (William), Two Thousand Miles' Ride Through the Argentine Provinces, 2 vols., London, 1853 (193).

Macdonald (Rev. J.), On Manners and Customs of South African Tribes, in *Anthr. Journ.* vol. XX., p. 142 (192).

Mach (Ernst), Analyse der Empfindungen, 4. Aufl. Jena 1903. (267, 288).

Macmillan's Magazine, London.

Magyar (Laszli), Reisen in Süd-Africa, transl., Pest, Leipzig, 1859 (97, 122, 123, 192, 227).

Malcom (Howard), Travels in South-Eastern Asia, 2 vols., Boston, 1839 (22, 33, 154).

Man (E. H.), The Aboriginal Inhabitants of the Andaman Islands, in *Anthr. Journ.*, vol. XII., p. 388 (24, 71, 154, 200).

Mariner (William Martin), An Account of the Tonga Islands, in *Quaterly Review,* vol. XVII. n. 33 p. 33, 1817 (32, 88).

— An Account of the Tonga Islands, compiled by J. Martin, 2nd edition, 2 vols., London, 1818 (31, 32).

Marknengo-Cesaresco, Negro Songs from Barbados, in *The Folklore Journ.*, vol. V., p. 5, 1887 (64).

Marryat (Frank S.), Borneo and the Indian Archipelago, London 1848 (26, 109).

Marsden (William), The History of Sumatra, London, 1811 (154, 166, 173, 209, 252).

Martin (W. C. L.), General Introduction to the Nat. Hist of Mammalia, London, 1841 (174).

Martius (Carl Ph. von), Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas, Leipzig, 1867 (45, 210).

und Spix (Johann Baptist), Travels in Brazil, 1817—1820, 2 vols., transl., London, 1824 (58, 254).

Mauch (Carl), C. Mauch's Reisen in Süd-Afrika, 1865—1872, in *Petermann's Mitth. Ergänzungsbd.* 8, *Ergänzungsheft* n. 37, 1874 (8, 96, 104, 112, 122, 216).

Mayne (C. R.), Four Years in British Columbia and Vancouver Island, London, 1862 (193).

Mc. Kimm siehe Dwight.

Meinicke (Carl E.), Die Insel Pitcairn, Prenzlan, 1858 (34).

— Die Inseln des Stillen Oceans, 2 Bde., Leipzig, 1875-76 (29, 31, 35, 36, 42, 89, 218, 228, 236, 239, 245).

Melville (Hermann), Narrative of a Four Months' Residence Among the Natives of the Marquesas Islands, London, 1846 (121).

Mémoires de la Société Ethnologique, Paris.

Merck (Dr. Karl Heinrich), Nachrichten von den Tschuktschen (nach einem MS.), in *Journal f. L. und S.,* Bd. XVII. (116, 239, 246).

Merolla da Sorrento (Jerom, Missioner in the year 1682), A Voyage to Congo (from the Ital.), *Pinkert. Collect.* XVI. (104, 111, 123, 125, 126).

Metz (Rev. Franz), Tribes Inhabiting the Neilgherry Hills, 2nd edition, Mangalore, 1864 (19, 195).

Meyer (A. B.), Publicationen des K. Ethnologisch. Museums in *Dresden,* 9 Bde., Leipzig, 1881-90 (19, 26, 98, 100, 122, 127, 131, 219).

Michaelis (C. F.), Ueber die Musik einiger wilden Völker, in *Allgem. musikalische Zeitung,* n. 30,31, pp. 509, 525, Leipzig, 1814 (78, 126).

Miklukha, Maklay, Die Papuas auf New Guinea, in *Das Ausland,* 1874, p. 845 (100, 116, 163. 236).

Mind, London.

Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, Wien.
Mitteilungen der k. k. geographischen Gesellschaft, Wien.
Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde, Berlin, Yokohama.
Mockler-Ferryman (A. F.), Up the Niger, with Appendix by C. R. Day, London, 1892 (siehe Day).
Möbius (P. J.), Stachyologie, Leipzig, 1901 (286).
Moffat (Robert), Missionary Labours and Scenes in Southern Africa, 11th thousand, London, 1846 (126).
Mohr (Edward), Nach den Victoriafällen des Zambesi, 2 Bd., Leipzig, 1875 (5, 69).
Molina (Giovanni Ignazio Abbé Don), History of Chili, transl., 2 vols., London, 1809 (193).
Moloney (Sir Alfred), Notes on Yoruba and the Colony and Protectorate of Lagos, *Proceed. R. Greogr. S.*, new series, vol. XII., 1890, p. 596 (118).
Monts de Pont-Gravé, Nova Francia, containing Canada and Louisiana, in *Oxford Collection* II., 796 (198).
Moodie (John W. D.), Ten Years in South Africa, 2 vols., London, 1835 (126, 157, 158).
Morgan (C. Lloyd), Animal Life and Intelligence, London, 1890-91 260, 280).
Morgan (Lewis H.), Ancient Society, London, 1877 (276).
– League of the Ho-dé-no-san-nee, or Iroquois, Rochester, 1851 (54, 198, 221, 237).
Mueller (Wilhelm Christian), Versuch einer Ästhetik der Tonkunst, Leipzig, 1830 (169 Text).
Mueller (Dr.), Einige Notizen über die japanesische Musik, in *Mittheil. d. deutsch. Ges. f. Ostasien,* 6. Heft, 6. Dez., 1874, p. 13-32 (17).
Mueller (Friedrich), Allgemeine Ethnographie, 2 Aufl., Wien, 1879 (89).
Munzinger (Werner), Ostafrikanische Studien, Schaffhausen, 1864 (208).
Murray (Boyles), Pitcairn, in *Nautical Magazine*, 1834, p. 543 (34).
Murray (Hugh), Wilson (L. John Marius), The African Continent, London, 1853 (69).
Murray (John), Thomson (Sir C. Wyville), Report on the Scient. Res. of the Voyage of H. M. S. *Challenger*, under command of G. S. Nares and F. F. Thomson, 2 vols., London, 1882-1885 (100, 112).
Murray-Aynsley (Mrs. J. C.), Some Accounts on Primitive Dances in Africa, Asia, and Europe, in *Folklore Journal,* 1887, vol. V., p. 251 (220, 234, 236, 239).
Music Herald, New York.
Musikalisches Wochenblatt, Leipzig.
Musters (George Charvarth), At Home with the Patagonians, London, 1873 (56, 140, 153, 222).

Nachtigal (Gustav), Sahara and Sudan, 2 Bde., Berlin, 1879-81 (122, 232).

Nansen (Fridtjof), The First Crossing of Greenland, 2 vols., London 1890 (61).

Nautical Magazine, London.

Nebel (Carl), Voyage dans Mexique, Paris, 1836 (51, 155).

Nell (Louis), An Introductory Paper on the Investigation on Singhalese Music, in *Journal of the Ceylon Branch Roy. As. Soc.*, 1856-58 p. 200 (22).

Neue Musikzeitung, Stuttgart-Leipzig (siehe Sapper).

Newberry (Percy, E.), The Archäological Survey of Egypt. in Archäological Report, 1892-93, ed. by F. L. Griffith, London (145).

New Review, edited by A. Grove, London.

Niebuhr (Carsten), Reisebeschreibung nach Arabien, und anderen umliegenden Ländern, 3 Bde., 3 Bd. von J. N. Gloyer und J. Olshausen, Kopenhagen, 1774-1837 (187, 230).

Notes and Queries on China and Japan, Hong Kong.

Oldfield (Augustus), On the Aborigines of Australia, in *Transaction of the London Ethnolog. Society,* new series, vol. III, 1865, p. 215 (196, 218, 237).

Oriental Collections, edited by Sir W. Ouseley, London, 1797-1799.

Ouseley (W.), Anecdotes of Indian Music, in *Oriental Collect.* vol. I., p. 70 (18).

Oxford Collection of Voyages and Travels, Compiled from the Library of the Earl of Oxford, 2 vols., London, 1745.

Palgrave (William Gifford), Narrative of a Year's Journey Through Arabia, 2 vols., London, Cambridge, 1865 (23).

Panchkari Benerjea (Pānchkadi Vandyopādhyāya), History of Hindu Music, Bhowanipore, 1880 (264).

Park (Mungo), Travels in the Interior District of Africa, *Pinkert. Collect.* vol. XVI. (96, 104, 111, 123, 129. 133).

Parker (Samuel), Journal of an Exploring Tour Beyond the Rocky Mountains, Ithaca, 1838 (197).

Parry (William Edward), Journal of a Voyage of the Discovery of a North-West Passage, London, 1821-24 (62).

Pennant (Thomas), Tour in Scotland, in *Pinkert. Collect.* vol. III (127).

Pennell (Elizabeth Robins), A. Gypsy Piper, in *Journ. Gypsy Lore Soc.* II, p. 266 (101).

Peron (M.), Historical Relation of an Voyage to the Southern Islands, *Pinkert. Collect.* vol. XI. (190).

Perouse, siehe Galaup.

Perrin du Lac, Reise in den beiden Louisianen, 1801-03, in *Journ. f. L. u. S.* I., p. 60, 89 (220, 247).

Peschel (Oskar Ferdinand), Völkerkunde, 2. Auflage, Leipzig, 1875 (36).
Peschuël-Lœsche, siehe Guessfeldt.
Petermann, Über die Musik der Armenier, in *Zeitschrift der deutschen morgenländ. Gesellschaft,* Bd. V., Leipzig, 1851 (89, 209).
Petermann's (Dr. A.), Mitteilungen aus Justus Perthes Geograph. Anstalt., Gotha, 1879.
Petherick (J.), Egypt, the Soudan, and Central Africa, London, Edinburgh, 1861 (90, 205).
Pfeiffer (Ida Laura), The Latest Travels of I. P., inclusive Madagascar, transl., London, 1861 (14, 78, 192, 228).
— A Lady's Second Voyage Round the World, 2 vols., London, 1855 (26, 251, 255).
— A Lady's Travels Round the World, London, 1852 (16).
Philosophical Review, edited by J. G. Schurmann, Boston, Massachussets.
Philosophical Transactions of the Royal Society of London.
Pigafetta, Voyage Round the World, first voyage 1519-1522, *Pinkert, Collect.* XI. (27, 121, 144).
Piggott (P.T.), The Music and Musical instruments of Japan, London, 1893 (17)
Pinkerton (John), A General Collection of Voyages and Travels, 17 vols., London, 1808 (127, 212-18).
Ploss (Hermann Heinrich), Das Kind, 2 Bde., Stuttgart, 1876 (193, 204, 205).
— Das Weib in der Natur und Völkerkunde, 2. Auflage, edited by M. Bartels, 2 Bde., Leipzig, 1887 (194).
Pogge (Paul), Im Reiche des Muata Jamwo, in *Beiträge zur Entdeckungsgesch. Afrikas,* 3. Heft, Berlin, 1880 (113, 123, 130, 149.
Pole (William) The Philosophy of Music, London 1887 (161).
Pont-Gravé du, siehe Monts.
Poole (Francis), Queen Charlotte Islands, London, 1872 (202).
Portman (M. V.), Andamanese Music, in *Journ. Roy. As. Soc.,* new series, vol. XX., p. 181, London, 1888 (77, 78, 90, 160, 200, 208, 280).
Powell (Wilfred), Wanderings in a Wild Country, London, 1883 (98, 100, 127, 134).
Powers (Stephen), Tribes of California, in *Contributions to North American Ethnology,* vol. III, Washington, 1877 (46, 47, 49, 74, 265).
Prescott (William H.), History of the Conquest of Mexico, London, 1878 (51, 156).
— History of the Conquest of Peru, 3 vols., London, 1878 (55).
Preyer (William), Über den Ursprung des Zahlbegriffs aus dem Tonsinn, in *Koenig Beiträge* (268).
Price (Julius M.), Across Mongolia, in *Illust. London News,* 14th Nov., 1889, vol. XCIX. (23).
Proceedings of the Royal Geographical Society, London.
Proceedings of the Royal Society, London.

Proyart (Abbé), History of Loango, Kakongo, and Other Kingdoms of Africa, *Pinkert. Collect.* XVI. (92, 191).

Quandt (C.), Nachrichten von Surinam, in *Journal f. L. und S.* Bd. V. p. 1 (222).

Quarterly Review (The), London.

Raffles (Thomas Stamford), The History of Java, London, 1817 (24, 87, 153, 252, 264).

Rameau (Jean Philippe), Traité d l'Harmonie, Paris, 1722 (165).

Ratzel (Friedrich), Völkerkunde, 3 Bde., Leipzig, 1885-88 (33, 62, 90, 91, 124, 132, 150, 153, 166, 204, 216).

Reade (W. Winwood), The African Sketch-Book, 2 vols., London, 1873 (190).

— Savage Africa, London, 1863 (190, 244).

Reißmann-Mendel, Musikalisches Konversations Lexikon, 11 Bde., 2. Aufl., Berlin, 1880-81 (17).

Revue Africaine, Journal des travaux de la Société Historique Algérienne, 1871-80, Alger, Paris, Constantine.

Revue philosophique de la France et de l'Etranger, dirigée par. Th. Ribot, Paris.

Ribot (Théodule), L'hérédité psychologique, 2me éd., Paris, 1882 (296 Text).

Richard, History of Tonquin, in *Pinkert. Collect.*, vol. IX., transl. (155, 234).

Richardson (Rev. J.), Malagazy, "Tonon-Kira" and Hymnology, in the *Antananarivo Annual and Madagascar Magazine,* No. II., Christmas, 1876, p. 23 (14).

Riebeck (Emil), Die Hügelstämme von Chittagong, Berlin, 1885 (131).

— Die Sammlung des Herrn Dr. E. R., XXI Tafeln., Berlin, 1884 (131).

Rink (H. I.), Tales and Traditions of the Eskimo, Edinburgh, London, 1875 (62).

Rochon (Alexis Marie), Voyage à Madagascar et aux Indes Orientales (German edition, 1792), Paris, 1791 (118, 232).

Romanes (George John), Animal Intelligence, *Intern. Sc. Ser.* vol. XLI., London, 1882 (260).

— Mental Evolution in Animals, with a posth. Essay on Instinct by C. Darwin, London, 1883 (293).

Romilly (H. H.), The Western Pacific and New Guinea, London, 1887 (30).

Rosenberg (C. B. H. von), Reistochten naar de Geelvinkbaai op Nieuw-Guinea, in *Inst. voor de Taal-Land-en Volkenkunde van Nederl. Indie,* 1875 (106, 219).

Rousseau (Jean), Traité de la Viole, Paris, 1687 (146).

Rousseau (Jean Jacques), Dictionnaire de Musique, Paris, 1768 (161).

Rowbotham (John Frederick), A History of Music, 3 vols., London, 1885-87 (90, 162).

Royse (N. K.), A Study of Genius, Chicago, New York, 1891 (289, 297).

Ruehlmann (J.), Die Geschichte der Bogeninstrumente, Braunschweig, 1882 (147).

Sabine (Edward), Die Eskimos auf der Westküste von Grönland, in *Journ. f. L. und Seereisen* XXXIII. (61).

Sainte-Croix (Fel. Renouard de), Reise nach Ostindien, 1803, in *Journal f. L. u. S.*, Bd. XI. and XII. (234).

Saint John (Sir Spenser), Life in the Forests of the Far East, 2nd edition, 2 vols., London, 1863 (130, 153, 245).

Salvado (Radesindo), Voyage en Australia, transl. from the Italian, Paris, Wassy, 1861 (39, 90, 113).

Sampson (John), English Gypsy Songs and Rhymes, in *Journ. of the Gypsy Lore Soc.* II., p. 80 (103).

Sapper (D.), Volksmusik bei den Indianerstämmen, in Neue Musikzeitung, Stuttgart-Leipzig, 1892 (177).

Sartorius (Christian Karl), Zustand der Musik in Mexiko, in *Cäcilia*, vol. VII., Mainz, 1828, p. 199 (52, 97).

Saurindramohana Thakura, Hindu Music, Calcutta, 1875 (for private circulation only (160, 161).

Saville (M. H.), The Musical Bow in Ancient Mexico, in *Americ. Anthrop.* September 1898 und August 1897 (142).

Schadenberg (Dr. Alexander), Über die Negritos der Philippinen, in *Zeitschr. f. Ethn.*, 1880, vol. XII. p. 145 (207).

Schauenburg (Edward), Reisen in Central-Afrika von M. Park bis auf E. Vogel, 3 Bde., Lahr, 1859-67 (8, 118).

Schefferus (Joannes), The History of Lapland, transl. from the Latin, Oxford, 1674 (76, 114).

Schellong (Dr. O.), Musik und Tanz der Papuas, in *Globus*, vol. LVI. n. 6 p. 81 (72, 75, 96, 100, 106, 196, 236, 246).

Scherzer (Karl von), Aus dem tropischen Amerika. Ein Skizzenbuch, Leipzig, 1864 (156).

Scheube (Dr. B.), Die Ainos, in *Mitteilungen d. deutsch. Ges. f. Ostasien,* Bd. III., 26 Heft, Feb. 1882, and Bd. III., 22 Heft, Dec. 1880, p. 44 (23, 90).

Schlagintweit (Robert von), Kalifornien, Köln, 1871 (255).

Schomburgk (Robert), On the Natives in Guiana, in *Journal of the Ethnol, Soc. London,* vol. I., 1848, p. 253, 273 (98, 198).

Schoolcraft (Henry Rowe), Historical and Statistical Information Respecting the Indian Tribes of the U.S.A., 6 vols., Philadelphia, 1851-60 (153, 186, 234, 239).

Schröder (Joh. Joach), Thesaurus linguæ Armenicæ, Amsterdam, 1711 (209).

Schulz (Aurel), Reise nach Madagaskar, in *Zeitschr. f. Ethn.*, vol. XII. p. 192 (130).

Schulze (Captain), Über Ceram und seine Bewohner, in *Zeitschr. f. Ethn.*, vol. IX. (27).

Schürmann (C. W.), Teichelmann (G. C.), Outlines of a Grammar of the Aboriginal Language of South Australia, Adelaide, 1840 (184).

— The Port Lincoln Tribe, in Woods *The Nat. Tribes of Australia* (188, 192, 236).

Schütt (Otto H.), Reisen im südwestlichen Becken des Congo, in *Beiträge zur Entdeckungsg. Afrikas* Heft 4, Berlin, 1881 (71).

Schwatka (Frederick), Among the Apaches, in *Century Magazine,* May, 1887, vol. XXXIV. p. 14, New York (48, 75, 144.

Schweinfurth (Georg), The Heart of Africa, 3rd edition, 2 vols., London, 1878 (7, 9, 70, 94, 103, 142, 149).

Semes siehe Symes.

Shabeeny siehe Jackson.

Shaw (Thomas), Travels, or Observations Relating to Barbary and the Levant, Oxford, 1738 (13, 144).

Shooter (Joseph), The Kaffirs of Natal and the Zulu Country, London, 1857 (4, 79, 192).

Shortland (Edward), Traditions and Superstitions of the New Zealanders, London, 1854 (44).

Shortt (John), The Hill Tribes of the Neilgherries, in *Transact. of the Ethnol. Soc.,* new series, vol. VII. p. 230, London, 1869 (19, 234).

— An Account of the Supposed Aborigines of Southern India, in *ibid.,* vol. III., p. 373, 1865.

Sibree (Rev. James, Junior), Children Songs and Games of the Malagasy, in *Folklore Journal,* vol. I. p. 97, 1883 (14).

Siebold (Heinrich v.), Ethnologische Studien über die Ainos, in *Zeitschr. f. Ethnol.* vol. XIII. suppl. 2, p. 48, 1881 (90, 186).

Siebold (Ph. Fr. von), siehe Kueffner.

Simmel (Georg), Psychologische und ethnologische Studien über Musik, in *Zeitschrift für Völkerpsychologie,* vol. XIII., 1882 (75).

Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, Wien, (siehe Wallaschek).

Smith (Eli), A Treatise on Arab Music, chiefly from a work by Mikhâil Meshâkah, transl. from the Arabic by E. S., in *Journ. American Orient. Soc.,* vols. I. No. III. p. 171, 1847 (the whole vol. publ. 1849) (173).

Smith (Edmond Renel), The Araucanians, New York, 1855 (127).

Smith (Captain John), The General History of Virginia, New England, and the Summer Isles, *Pinkert. Collect.* vol. XIII. (108).

Smyth (R. Brough), The Aborigines of Victoria, London, 1871 (218, 233, 245).

Snow (William Parker), A Two Years' Cruise off Tierra del Fuego, 2 vols., London, 1857 (61).

Soyaux (Herman), Aus West Africa, Leipzig, 1879 (13, 64, 104, 116, 123, 136, 142, 157, 166).

Spaulding (H. G.), Under the Palmetto, in the *Continental Monthly* for August, 1863 (63).

Speke (J. H.), siehe Grant.

Spencer (Herbert), On the Origin and Function of Music, 1st, *Fraser's Magazine* vol. LVI. p. 396, October, 1857, 2nd, *Mind,* October, 1890 (263).

— Essays, 3 vols., London, 1891 (263).

Spix (J. B.), siehe Martius.

Spohr (Louis), Selbstbiographie, Cassel, Göttingen, 1860-61 (169).

Sproat (Gilbert Malcolm), Scenes and Studies of Savage Life, London, 1868, (46, 191, 197, 254).

Stanley (Henry H. Morton), Coamissie and Magdala, London, 1874 (13).

— In Darkest Africa, 2 vols., London, 1890 (10).

Stavorinus, Account of Java and Batavia, transl. from the Dutch, in *Pinkert. Collect.* vol. XI. (109).

Stearns (R. E. C.), Music in Nature, in *American Naturalist,* 1890 (30).

Stedman (J. G.), Narrative of an Expedition against the Negroes of Surinam, 2 vols., London, 1806 (85, 97, 99).

Steinen (Karl von den), Durch Central-Brasilien, Leipzig, 1886 (59, 97).

— Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens. Zweite Schingú-Expedition, Berlin, 1894 (135).

Stephens (John L.), Incidents of Travel in Yucatan, 2 vols., London, 1843 (107).

Stevenson (W. B.), A Narrative of Twenty Years' Residence in South America, 3 vols., London, 1825 (222).

St. John siehe Saint John.

Stumpf (Karl), Lieder der Bellakula Indianer, in *Viertelj. f. Musikw.,* vol. II., p. 405, 1886 (161, 170).

— Musikpsychologie in England, in *Vierteljahrs. Musikw.,* 3t Heft, 1885 (175, 262).

— Tonpsychologie, 2 Bde., Leipzig, 1883-90 (80, 81, 273).

Sturt (Capt. Chas. H.), Narrative of an Expedition into Central Australia, 1844-46, 2 vols., London, 1849 (250).

Sully (James), Outlines of Psychology, 2nd edition, London, 1885 (267).

— Animal Music, in *Cornhill Magazine* vol. XLI. (273).

Sunshine, The land of; a southern California Magazine-Los Angeles (siehe Barrows).

Symes (Michael), Embassy to Ava, in *Pinkert. Collect.* vol. IX. p. 426 (16, 22, 154).

Taplin (George), The Narrinyeri, in Woods *The Nat. Tribes of Australia* (196, 213, 228).

Taylor (Rev. Richard Cowling), Te Ika a Mami, London, 1870 (42, 98, 203, 204, 228, 239, 256).

Tennent, siehe Emerson.

Tetzner (F. u. H.), Dainos. Litauische Volksgesänge, Leipzig, Reclam's Universalbibliothek Nr. 3694 (131, 139).

Thewrewk de Ponor (Emil), The Origin of the Hungarian Music, in *Journ. Gypsy Lore Soc.* vol. I. p. 313, 1889 (103).

Thomson (Joseph), To the Central African Lakes and Back, 2 vols., London, 1881 (208, 244).

— In the Heart of Africa, London, 1887 (80).

Thunberg (C. P.), An Account of the Cape of Good Hope, in *Pinkert. Collect.* XVI. (3, 114, 129).

Tombe (Charles François), Voyage aux Indes Orientales, 2 vols., Paris, 1811 (109, 143, 251).

Topinard (Paul), L'Anthropologie, in *Bibliothèque des sciences contemp.* vol. III., Paris (66).

— Etude sur les races indigènes de l'Australia, Paris, 1872 (38, 165, 203).

Torquemada (Juan de), Ia (IIIa) Parte de los veynte y un libros rituales y Monarchia Indiana, 3 vols., Sevilla, 1615 (51, 155).

Torrance (G. W.), Music of the Australian Aborigines, in *Anthropol. Journal*, vol. XVI., p. 335 (165).

Townsend (John K.), Narrative of a Journey across the Rocky Mountains to the Columbia River, Philadelphia, 1839 (197).

Traill (Thomas Stewart), On a Peruvian Musical Instrument, in *Transact. of the Roy. Soc. of Edinburgh*, vol. XX., p. 121 (99, 171).

Transactions of the Royal Society of Edinburgh, Edinburgh.

Transactions of the Ethnological Society, London.

Tromp (H.), Dajaken-Gedichte, in *Globus*, vol. IV., Nr. 14, p. 218, 1888 (25).

Tschudi, Peru, Reiseskizzen aus den Jahren 1838-42, 2 Bde., St. Gallen, 1846 (52).

Tuckey (Capt. James H.), Narrative of an Expedition to the River Zaire (Congo) in 1816, London, 1818 (6, 7, 104, 108, 128, 204).

Turner (George), Samoa, preface by E. B. Tylor, London, 1884 (89, 100, 202, 228, 239).

— Nineteen Years in Polynesia, London, 1861 (28, 89, 100, 166, 206, 239)

Turner (W. Y.), On the Ethnology of the Motu, in *Anthrop. Journ.*, vol. VII, p. 482 (89).

Turpin, History of Siam, in *Pinkert. Collect.*, vol. IX., transl. from the French, 2 vols., Paris, 1771 (20, 72).

Tylor (E. B.), The Bow as Origin of Stringed Instruments, in *Nature*, vol. XIV, p. 184, Dez., 1891 (136).

Tylor (E. B.), Anthropology, London, 1881 (276, 277).

— The Study of Customs, in *Macmillan's Magazine*, May, 1882, London (95).

— Primitive Culture, 2 vols., London, 1871 (82, 198, 212).

— Researches into the Early History of Mankind, 3rd edition, London, 1878 (186).

Ungarische Monatschrift für Politik, Pest.

Upham (Edward), The Mahávansi, transl. from the Singhalese, 3 vols., London, 1833 (21).

Upton (G. P), Woman in Music, Boston, 1880 (235).

Urville (d'), siehe Dumont.

Valle (Pietro delle), Travels in Persia, in *Pinkert. Collect.*, vol. IX. (73).

Veth (Pieter Jan), Java, 3 vols., Haarlem, 1875-82 (24, 153).

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, herausg. von Spitta and Chrysander, Leipzig.

Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, Leipzig.

Villoteau (Guillaume André), De l'état actuel de l'art musical en Egypte, part 4 of the work: *Description de l'Egypte,* Paris, 1812 (216, 265, 266).

Virchow (Rudolf), The Vedda's of Ceylon, in *Journ. of the Ceylon Br. Roy. As. Soc.,* vol. IX., Nr. 33, p. 349, 1887 (22).

Voice for South America (A), London.

Wagener (Dr. G.), Bemerkungen über die Theorie der Chinesischen Musik, in *Mitteilungen d. deutsch. Gesellsch. f. Ostasien*, 12 Heft, p. 42-61, Mai, 1877 (16, 87).

Wagner (Richard), Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10 Bände, Leipzig, 1871-83 (214, 242).

Waitz (Theodor), Anthropologie der Naturvölker, 6 Bde., Leipzig, 1859-72 (Bd. V., 2. Teil und Bd. VI. von Gerland), (6, 11, 37, 38, 55, 56, 61, 76, 77, 89, 96, 143, 190, 238).

Wallace (Alfred Russell), A Narrative of Travels on the Amazon and Rio Negro, 1st edition, London, 1853, 2nd edition, 1889 (59, 76, 97, 105, 108).

The Malay Archipeiago, 1oth edition, London, 1890 (28).

— Darwinism, London, 1889 (270, 273, 279, 294).

Wallaschek (Richard), über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck, in *Viertelj. f. Musikwissensch.* VII., Heft 1, Jahrg. 1891 (261).

— Das musikalische Gedächtnis bei Katalepsie, im Traum, in der Hypnose, in *Viertelj. f. Musikwissensch.* VIII., Heft 3, Jahrg. 1892 (60).

Wallaschek (Richard), Die Entstehung der Skala, in *Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften*, Wien, Mathem., Naturw. Klasse, Bd. CVIII, Abt. II, Juli 1899 (100, 130, 175).

— Natural Selection and Music, in *Intern. Congress of Exper. Psychol. Second Session,* London, 1892, p. 73 (281).

Weber (Ernst von), Vier Jahre in Afrika, 1871-73, 2 Teile, Leipzig, 1878 (4).

Webster (W. H. B.), siehe H. Foster.

Weddell (H. Algernon), Voyage dans le Nord de la Bolivie, Paris, 1853 (55).

Weismann (August), Essays upon Heredity and Kindred Biological Problems, transl., Oxford, 1889, 2nd edition, 1891 (293).

— Gedanken über Musik bei Tieren und beim Menschen, in *Deutsche Rundschau,* 1 Heft, 1890 (262).

— Über Kontinuität des Keimplasmas, Jena, 1885, p. 6 (284).

Westermarck (Edward), The History of Human Marriage, London, 1891. (259).

Westphal (Rudolf), Die Musik des griechischen Altertums, Leipzig, 1883, (161, 162).

Whymper (Frederick), Travel and Adventure in the territory of Alaska, London, 1868 (48).

Wied-Neuwied (Maximilian A. Ph. Prinz zu), Reise nach Brasilien, 1815-17, abstract in *Journ. f. Land- und Seereisen* XXXV., 2 Bde., Frankfurt a. M., 1820-21 (75).

— Reisen in das innere Nordamerika, 1832-34, abstract in *Journ. f. Land- and Seereisen,* vol. XII., 2 Bde., Coblenz, 1839-41 (57, 97, 108, 193).

Wilkes (Ch.), Narrative of the United States Explor. Exped. during 1838-42, 5 vols., London, 1845 (29, 32, 33, 37, 55, 60, 65, 75, 78, 89, 98, 106, 159, 193, 212).

Wilkinson (Sir John Gardner), Ancient Egyptians, new edition, 3 vols., London, 1878 (134, 160, 248).

Wilks (Samuel), Medical Magazine, London, January, 1894, p. 511 (268).

Williams (Thomas), Calvert (James), Fiji and the Fijians, and Missionary Labours Among the Cannibals, London, 1870 (29, 98, 100, 106, 113, 127, 159, 212).

Williams (Wells), The Middle Kingdom, 2 vols., New York, 1883 (16, 17, 173).

Wilson (Daniel), Pre-Historic Man, 3rd edition, London, 1876 (29, 84).

Wißmann (Hermann v.), Unter deutscher Flagge quer durch Afrika, 1880 bis 83, Berlin, 1889 (109, 121).

— My Second Journey Through Equatorial Africa in 1886-87 (German edition, 1890), London, 1891 (123).

Witchell (Charles A.), The Evolution of Bird-Song, in *The Zoologist*, 3rd ser. vol. XIV. No. 163, July, 1890 (261).

Wood (Rev. J. G.), The Natural History of Man, 2 vols., London, 1868 bis 70 (1, 3, 5, 8, 29, 42, 61, 72, 76, 78, 85 89, 96, 104, 111, 112, 113, 117, 119, 120, 121, 122, 123).

Woods (J. D.), The Native Tribes of South Australia, Adelaide, 1879, siehe Taplin.

Yule (Henry), A Narrative of the Mission to the Court of Ava in 1855, London, 1858 (154).

Zamminer (Friedrich), Die Musik und die musik. Instrumente in ihrer Beziehung zur Akustik, Gießen, 1855 (66).

Zedtwitz (Freiherr von), Japanesische Musikstücke, in *Mitteilg. d. deutsch. Gesell. f. Ostasien,* Bd. IV., Heft 33, Aug., 1885, p. 128, Heft 32, Mar., 1885, p. 107 (17).

Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, Leipzig.

Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Bonn, herausg. von Lassen.

Zeitschrift für Ethnologie, Berlin (84).

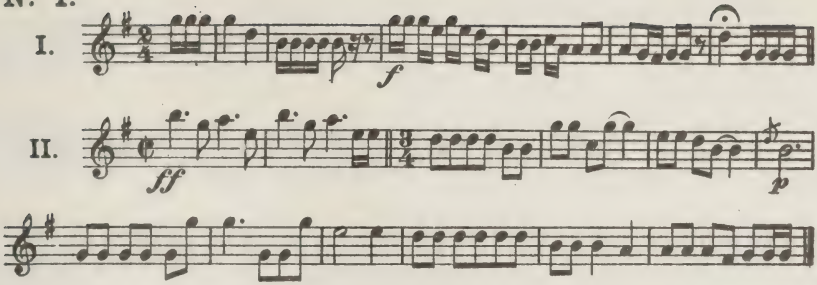
Zeitschrift für Völkerpsychologie, Berlin.

Zimmermann (W. F. A., pseud., *i. e.,* W. F. Vollmer), Die Inseln des indischen und stillen Meeres, Berlin, 1863-65 (26, 27, 30, 92, 159).

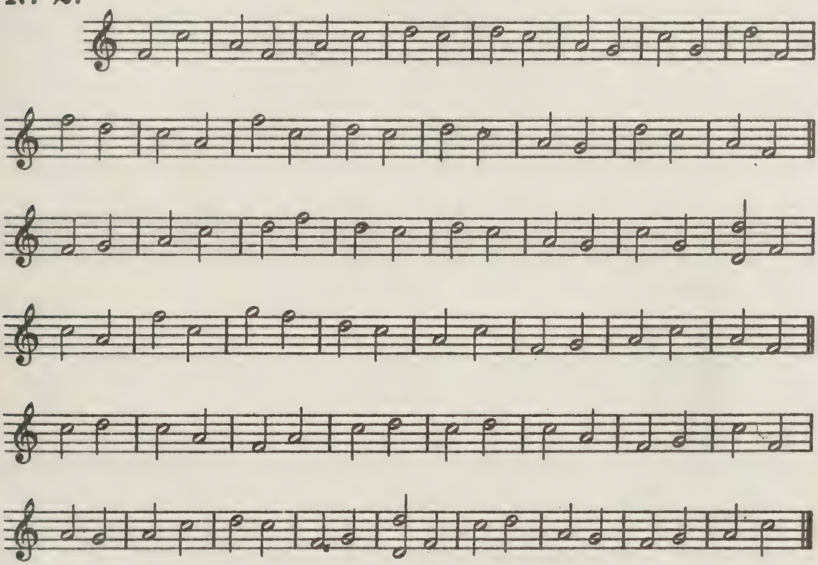
Zimmermann (Robert), Ästhetik, 2 Bde., Wien, 1858-65 (275).

Zöllner (Heinrich), Einiges über sudanesische Musik, in *Musikalisches Wochenblatt,* 1885, vol. XVI. No. 37, p. 446 (78).

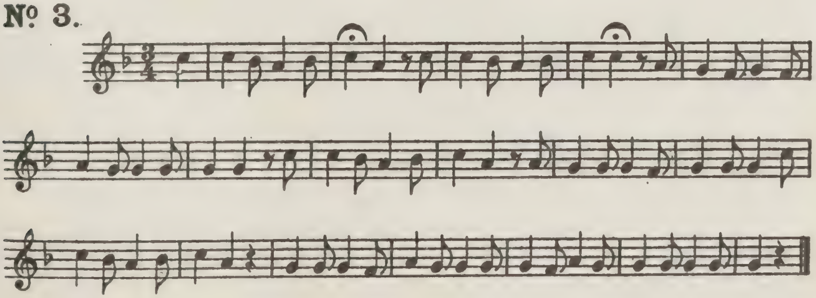
Nº 1.



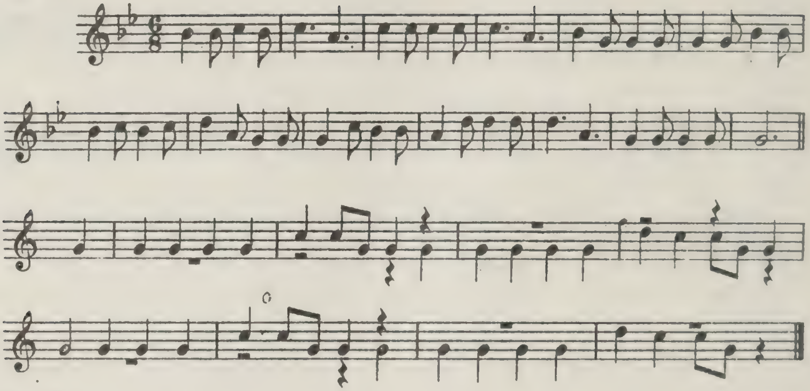
Nº 2.



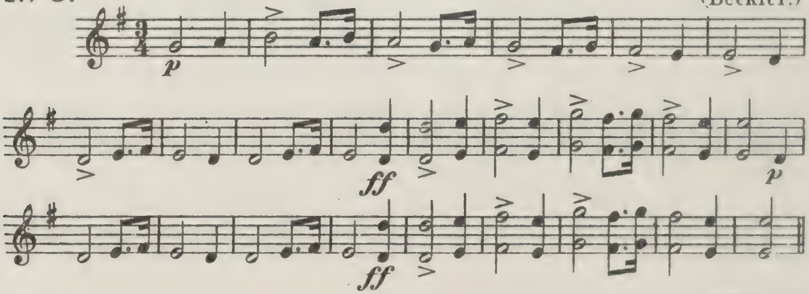
Nº 3.



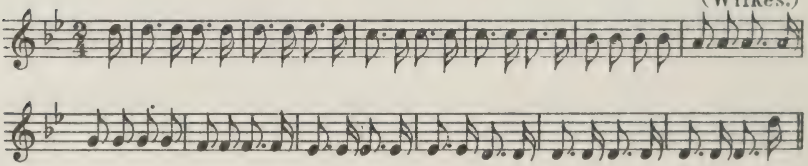
Nº 4.



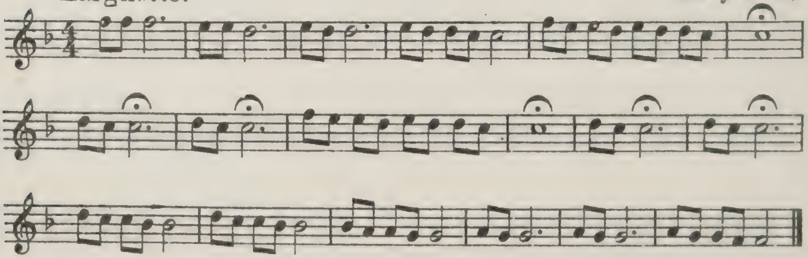
Nº 5. (Beckler.)



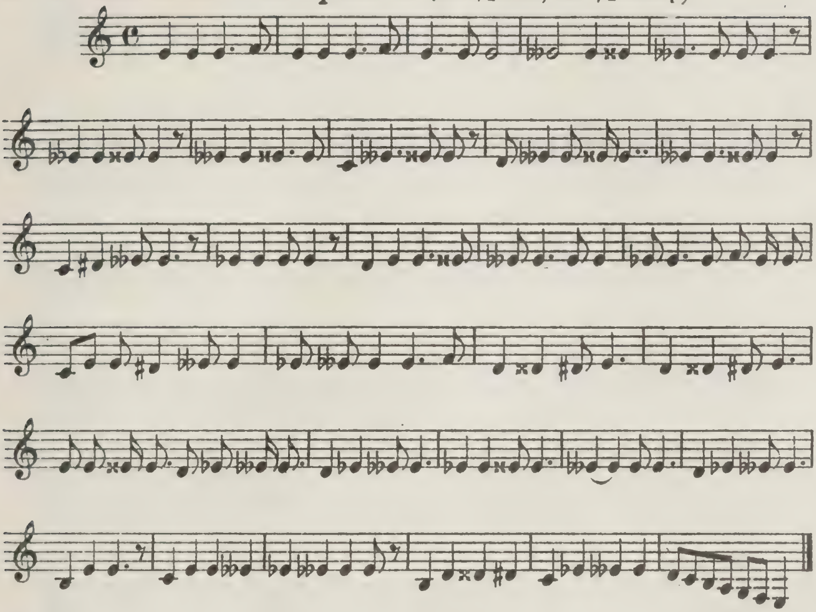
(Wilkes.)



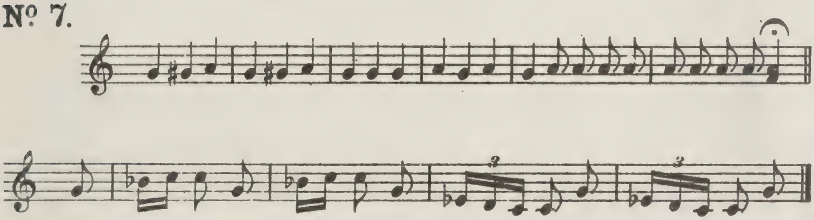
Larghetto. (Freycinet.)



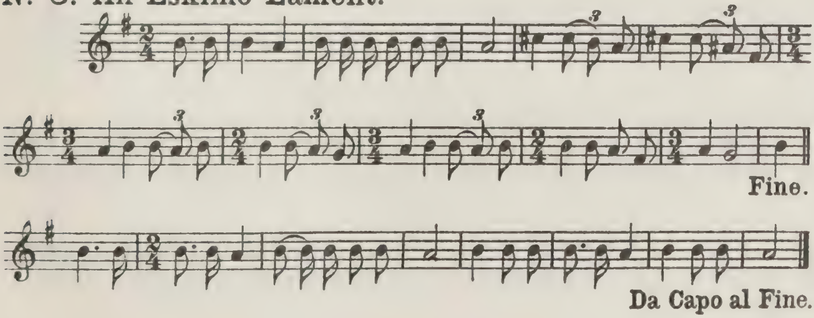
Nº 6. The Bride's Complaint. (𝄳 = ¼ flat, x = ¼ sharp)



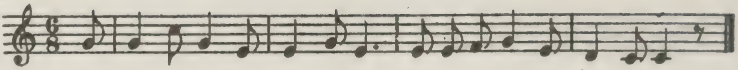
Nº 7.



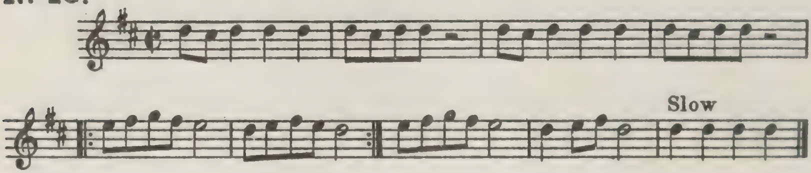
Nº 8. An Eskimo Lament.



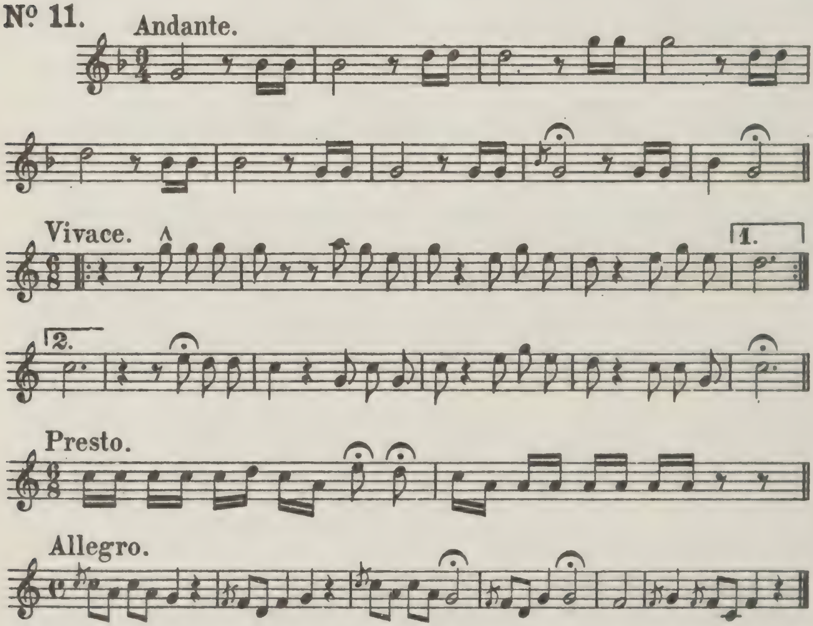
Nº 9.



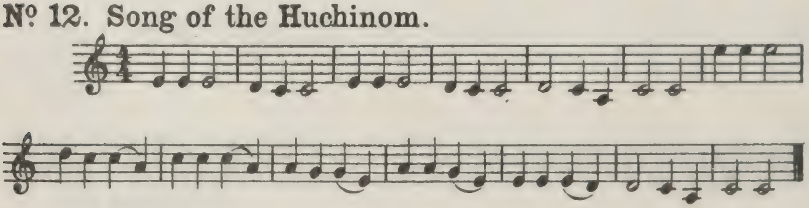
Nº 10.



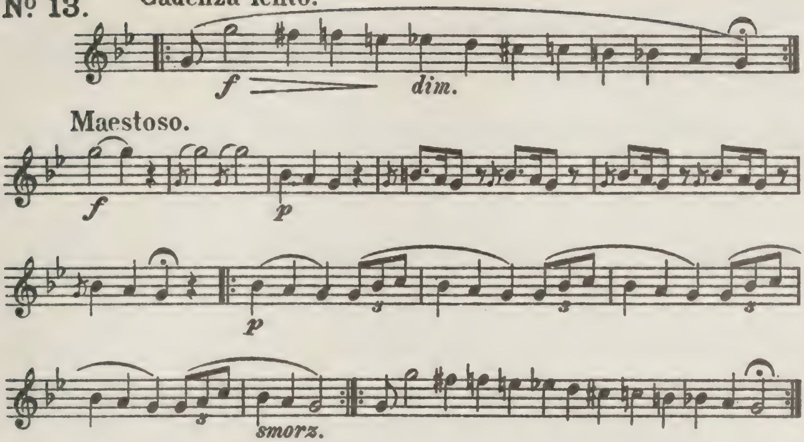
Nº 11.



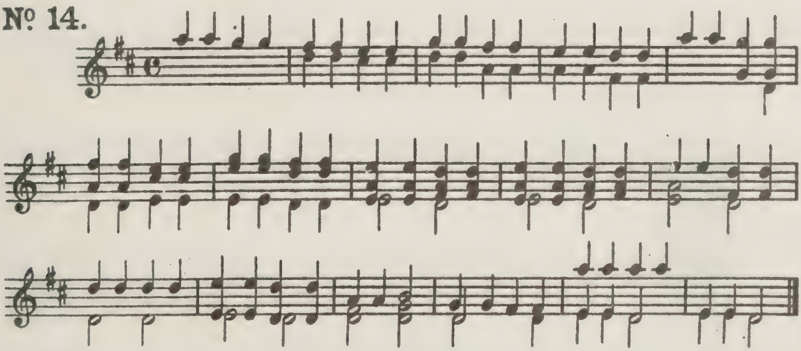
Nº 12. Song of the Huchinom.



Nº 13. Cadenza lento.



Nº 14.



Nº 15.



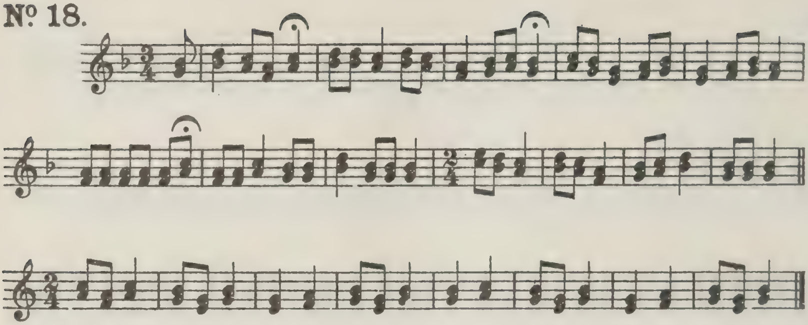
Nº 16.



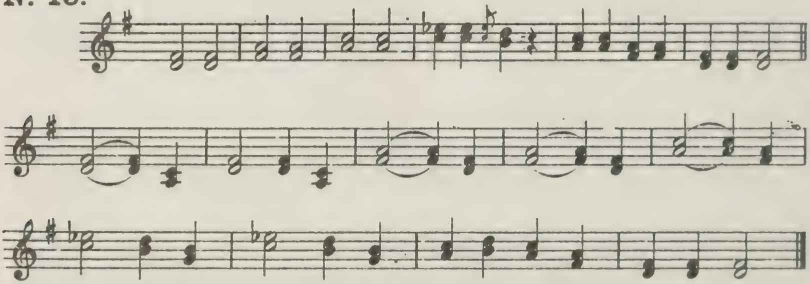
Nº 17.



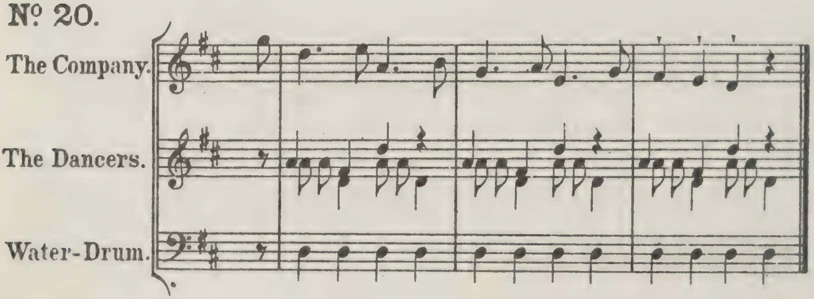
Nº 18.



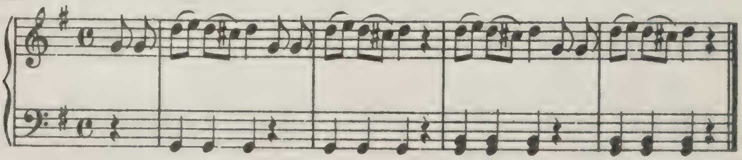
Nº 19.



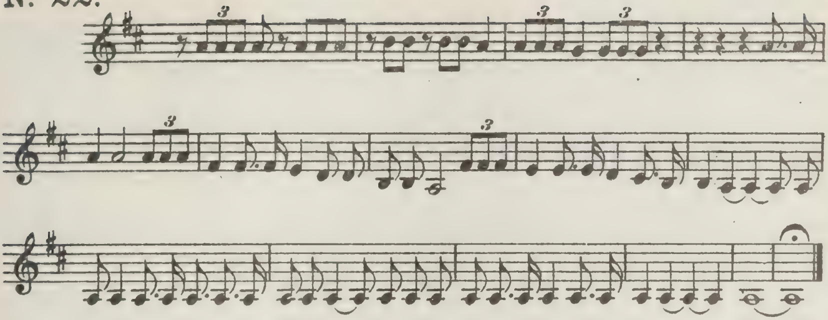
Nº 20.



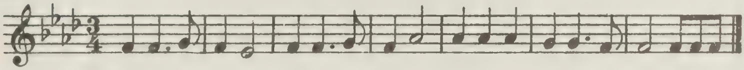
Nº 21.



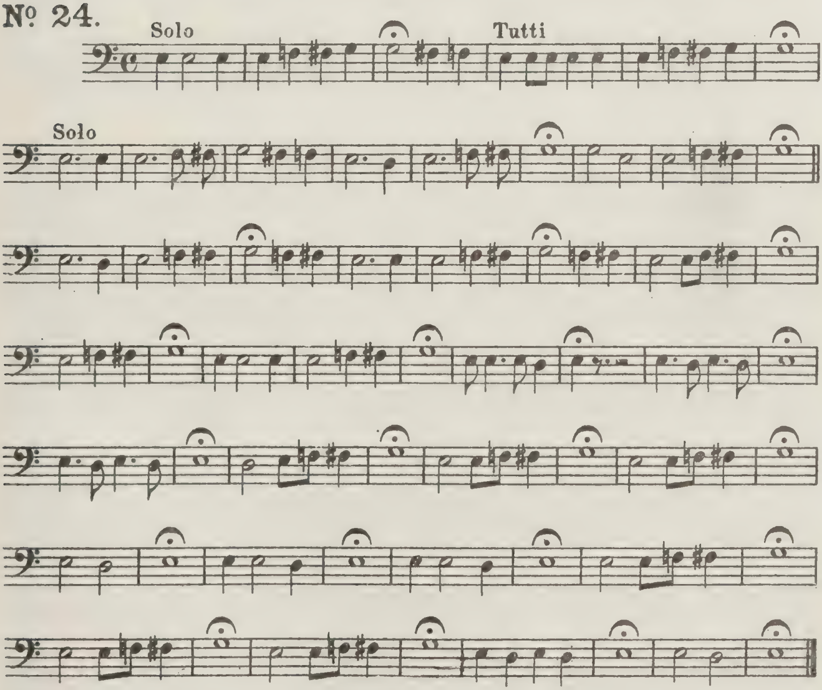
Nº 22.



Nº 23.

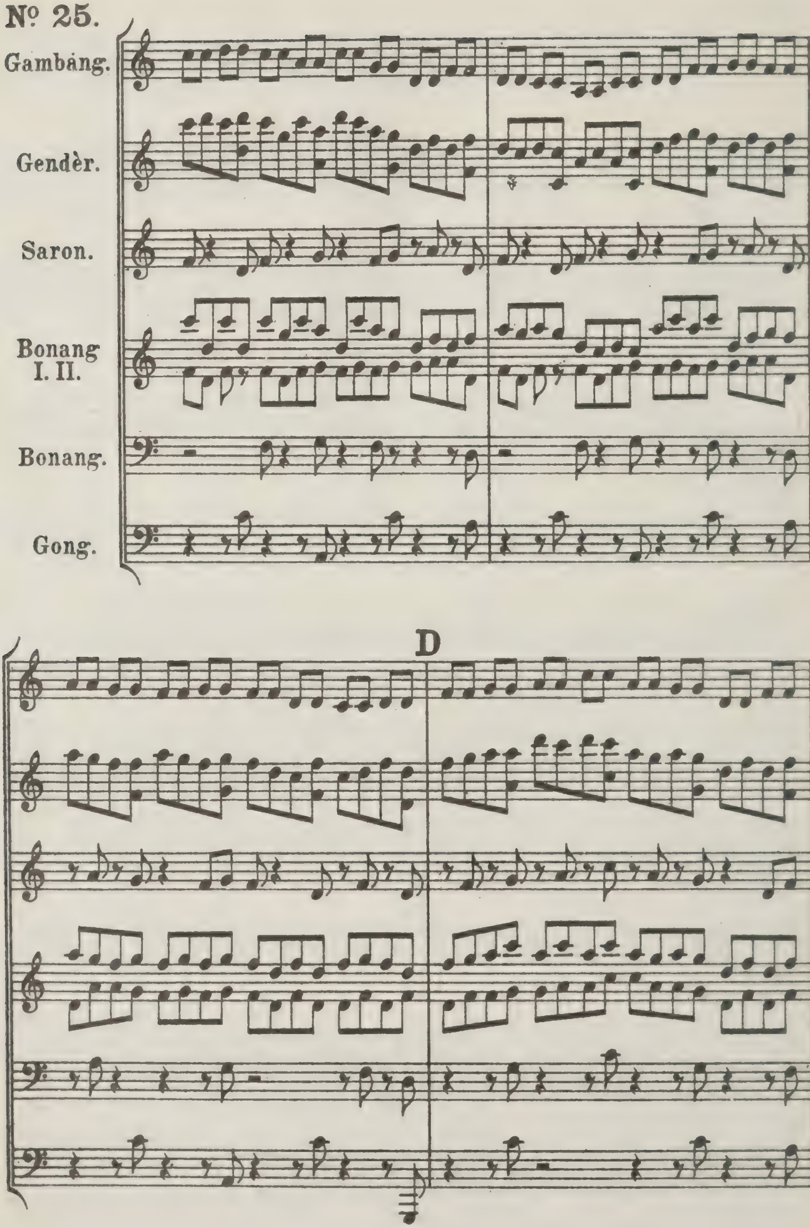


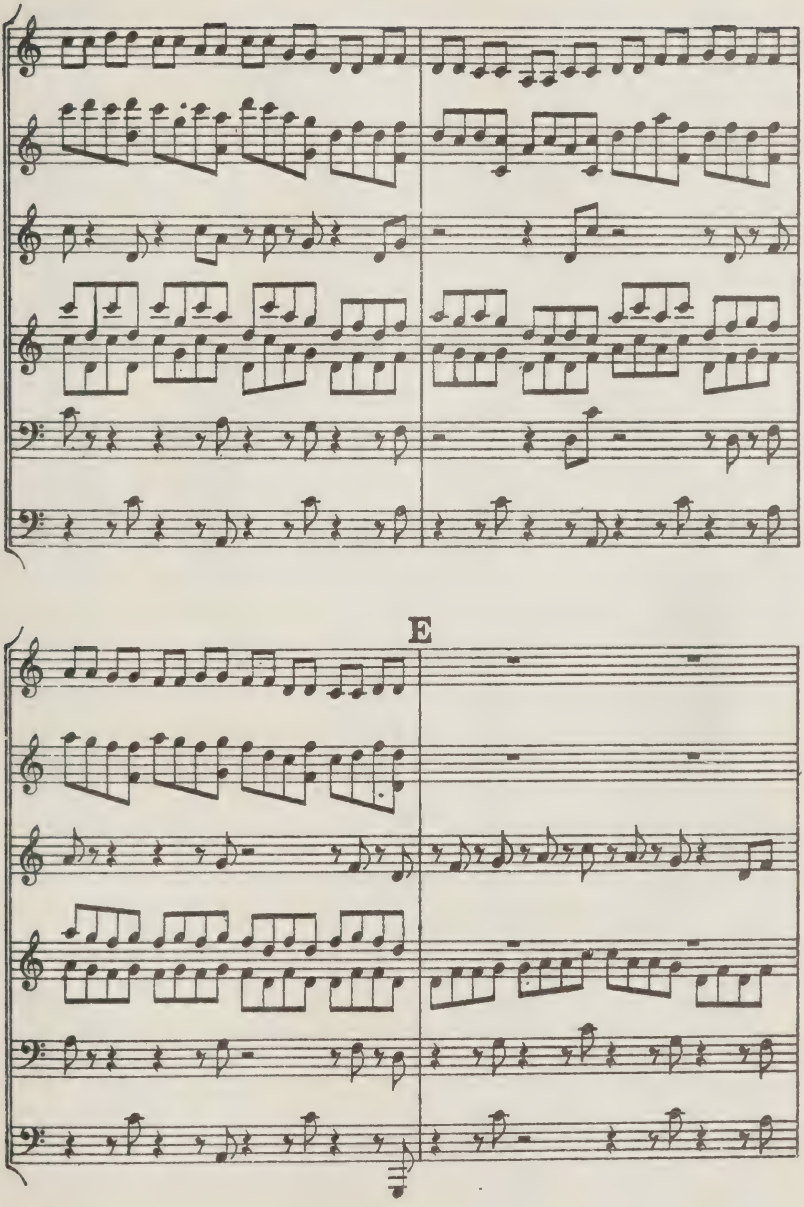
Nº 24.



Note. The rising from *e* to *g*, and sinking again from *g* to *e* ought to be expressed by quarter tones. At every pause (𝄐) the singers are silent for some seconds, and then begin again, the voices rising by degrees from *e* to *g*.

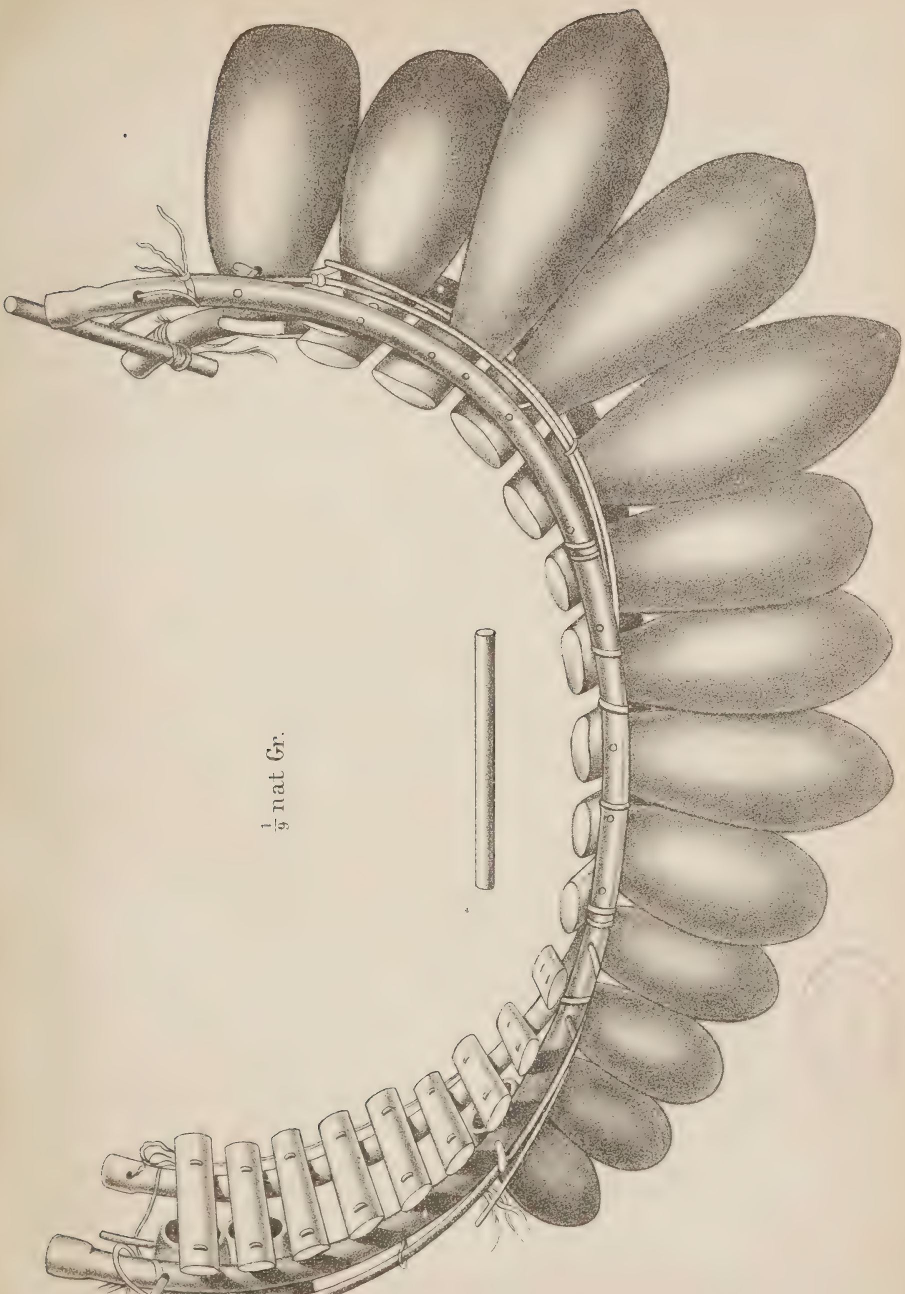
Nº 25.




E

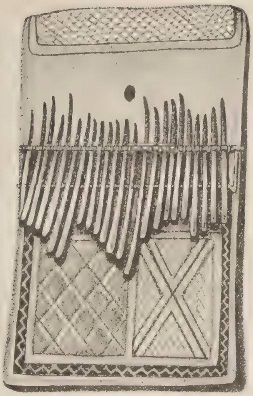


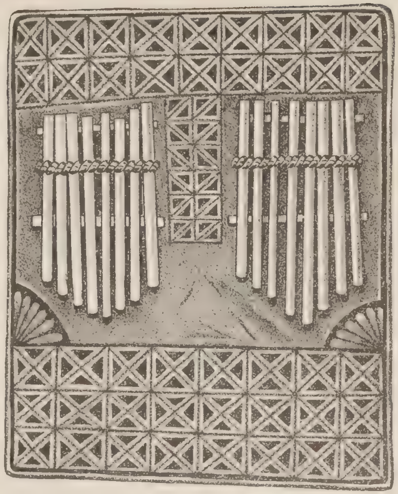
Aus dem Museum für Völkerkunde in Berlin.



Aus dem k.k. Naturhistorischen Hofmuseum in Wien.

III. a.





2.

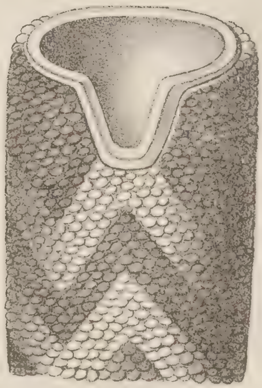


2.

III. b.

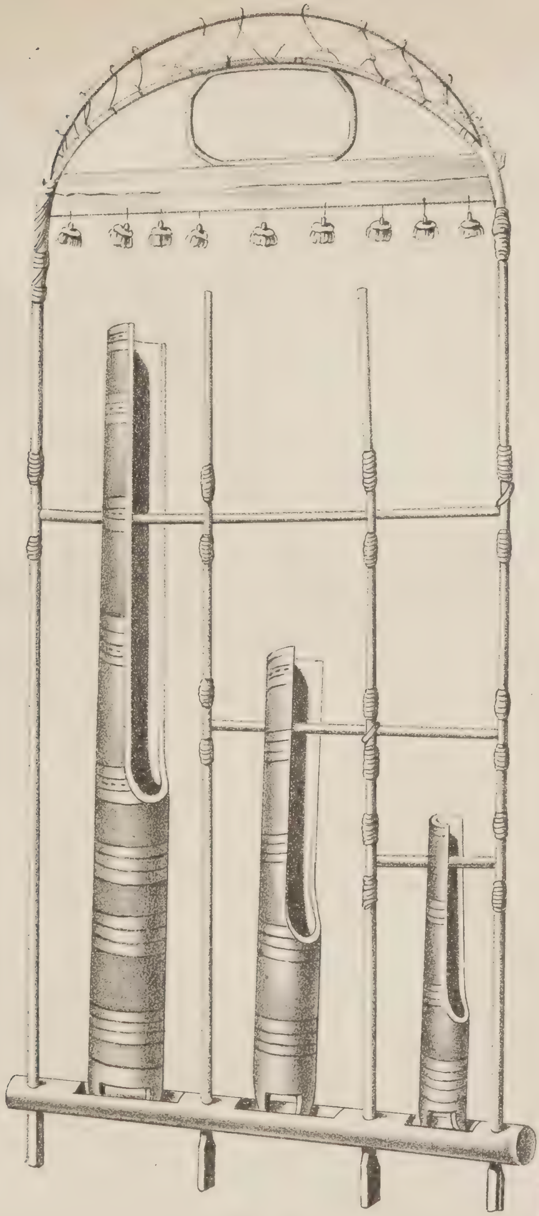


1.



3.

Aus dem Museum für Völkerkunde in Berlin.



$\frac{1}{6}$ nat. Gr.

Aus dem k. k. Naturhistorischen Hofmuseum in Wien.